

История искусства в Халдее и Ассирии, том 2 (из 2)

Шарль Чипес
Жорж Перро

A HISTORY OF ART
IN
CHALDÆA & ASSYRIA

New original cover art included with this eBook is granted to the public domain.

The Project Gutenberg eBook of A history of art in Chaldæa & Assyria, Vol. 2 (of 2)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинстве других частей света без каких-либо затрат и почти без ограничений. Вы можете копировать, дарить или повторно использовать ее на условиях Лицензии Проекта Гутенберга, прилагаемой к этой электронной книге, или в режиме онлайн на сайте www.gutenberg.org. Если вы находитесь не в Соединенных Штатах, то перед использованием этой электронной книги вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь.

Название: История искусства в Халдее и Ассирии, том 2 (из 2)

Автор: Жорж Перро

Шарль Чипес

Переводчик: Сэр Уолтер Армстронг

Дата выхода: 9 октября 2023 года [eBook #71842]

Язык: Английский

Оригинальное издание: London: Chapman and Hall, Limited, 1884

Кредиты: Шарлин Тейлор, Карин Спенс и группа онлайн-распределенной корректуры на сайте <https://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, щедро предоставленных The Internet Archive/American Libraries).

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА GUTENBERG EBOOK A HISTORY OF ART IN CHALDÆA & ASSYRIA, VOL. 2 (OF 2) ***

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА В ХАЛДЕЕ И АССИРИИ

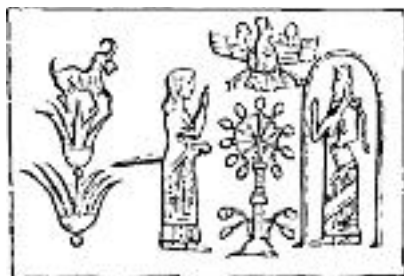
С ФРАНЦУЗСКОГО ЖОРЖА ПЕРРО, ПРОФЕССОРА ФАКУЛЬТЕТА ПИСЬМА В ПАРИЖЕ, ЧЛЕНА ИНСТИТУТА, И ШАРЛЯ ЧИПЬЕЗА.

ИЛЛЮСТРИРОВАНО ЧЕТЫРЬМЯСТАМИ ПЯТЬЮДЕСЯТЬЮ ДВУМЯ ГРАВЮРАМИ В ТЕКСТЕ И ПЯТНАДЦАТЬЮ СТАЛЬНЫМИ И ЦВЕТНЫМИ ПЛАСТИНАМИ.

В ДВУХ ТОМАХ. II.

ПЕРЕВЕДЕНО И ОТРЕДАКТИРОВАНО

Уолтер Армстронг, Б.А., Оксон, автор "АЛЬФРЕДА СТИВЕНСА" и др.



Лондон: CHAPMAN AND HALL, Limited.

New York: A. C. ARMSTRONG AND SON.

1884.

Лондон:

R. Clay, Sons, and Taylor,

BREAD STREET HILL.

СОДЕРЖАНИЕ.

ГЛАВА I.

ГРАЖДАНСКАЯ И ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА.

	PAGE
§ 1. Общая характеристика месопотамского дворца и история раскопок	1-8
§ 2. Дворец Саргона	9-32
§ 3. Другие дворцы Месопотамии	32-53
§ 4. Города и их оборона	53-77

ГЛАВА II.

СКУЛЬПТУРА.

§ 1. Основные темы халдейско-ассирийской скульптуры	78-109
§ 2. Материалы	109-125
§ 3. Основные приемы халдейско-ассирийской скульптуры	125-142
§ 4. Об изображениях животных	142-173
§ 5. Халдейская скульптура	173-202
§ 6. Ассирийская скульптура	203-243
§ 7. Полихромия	243-250
§ 8. Драгоценные камни	251-280
§ 9. Общая характеристика халдейско-ассирийской скульптуры	281-291

ГЛАВА III.

РОСПИСЬ	292-297
---------	---------

ГЛАВА IV.

ПРОМЫШЛЕННЫЕ ИСКУССТВА.

§ 1. Керамика	298-308
§ 2. Металлургия	308-313
§ 3. Мебель	313-324
§ 4. Металлическая посуда и утварь	324-343
§ 5. Оружие	343-349
§ 6. Туалетные принадлежности и украшения	349-363
§ 7. Текстиль	363-372
§ 8. Торговля	372-374

ГЛАВА V.

СРАВНЕНИЕ ЕГИПТА И ХАЛДЕИ

375-400

ДОПОЛНЕНИЯ И ИСПРАВЛЕНИЯ

401-404

ИНДЕКС

407-420

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

ПЛАТЫ.

I.	Королевская статуя, найденная М. де Сарзеком	<i>На лицевой стороне страницы</i>	126
II.	Две халдейские головы, найденные М. де Сарзеком	"	128
III.	Лев, из Нимруда	"	130
IV.	Крылатый бык, из Хорсабада	"	136
V.	Ассурбанипал в своей колеснице	"	138
VI.	Бронзовый лев из дворца Саргона	"	154
VII.	Фрагмент из ворот Балавата	"	212
VIII.	Эмалированный кирпич из Нимруда	"	294
IX.	Эмалированный кирпич из Нимруда Фрагмент росписи на лепнине, из Нимруда	"	294
X.	Украшение из эмалированного кирпича, из гарема в Хорсабаде	"	294

РИС.

СТРАНИЦА

1.	Карта Ниневии и ее окрестностей	6
2.	Курган и деревня Хорсабад до начала раскопок	9
3.	План дворца Саргона в его современном состоянии	12
4.	Продольный разрез через дворец Саргона	13
5.	Юго-восточные ворота дворца Саргона в Хорсабаде	17
6.	План гарема во дворце Саргона	21
7.	Гаремный двор во дворце Саргона в Хорсабаде	25
8.	Висячий сад	30

9.	План дворца в Варке	33
10.	План покоев в Мугейре	34
11.	План покоев в Абу-Шарейне	34
12.	План палат в Абу-Шарейне	34
13.	Общий вид Нимруда	38
14.	План северо-западного дворца в Нимруде	39
15.	Ассурназирпал предлагает возлияние богам после победы над диким быком	41
16.	План юго-западного дворца в Нимруде	43
17.	Верхние палаты, раскопанные в Нимруде	44
18.	Карта Ниневии	45
19.	План кургана Куюнджик	46
20.	Частичный план дворца Сеннахериба	47
21.	Сеннахериб во главе своей армии	49
22.	Город, осажденный Сеннахерибом	54
23.	Осада города	60
24.	План одних из обычных ворот в Хорсабаде	66
25.	Реставрация в перспективе одних из обычных ворот Хорсабада	67
26.	Государственные ворота в Хорсабаде	68
27.	Продольный разрез через арку одних из городских ворот, Хорсабад	69
28.	Укрепленная стена; от ворот Балавата	73
29.	Осада форта	74
30.	Атака с помощью эскалады	75
31.	Колесница для трех бойцов; из дворца Ассурбанипала	76
32.	Демон юго-западного ветра	81
33.	Голова крылатого быка Ассурбанипала	83
34.	Конус из халцедона	85
35.	Издубар и лев	86
36.	Крылатый гений	87
37.	Несущий богов; из дворца Сеннахериба	90
38.	Истар и жрец, приносящий жертву	90
39.	Истар между двумя персонажами	90
40.	Лазуритовый цилиндр	91
41. 42.	Фрагменты статуэтки из слоновой кости	92
43.	Меродач или Мардук-идин-ахи	95
44.	Пленники в походе; из дворца Сеннахериба	97
45.	Саргон перед священным деревом	99
46.	Ассирийский штандарт	102
47.	Сеннахериб перед Лахишем	105
48.	Шествие пленников	107

49.	Одна сторона обелиска Шалманесера II.	111
50.	Статуэтка жреца	114
51.	Дагон	114
52.	Голова львицы	115
53.	Канефорос	117
54.	Мужчина гонит коз и овец; от ворот Балавата	118
55.	Лев, вырезанный из дерева	119
56.	Печать из слоновой кости	119
57.	Табличка из слоновой кости в Британском музее	120
58.	Фрагмент из слоновой кости в Британском музее	121
59.	Планшет из слоновой кости в Британском музее	122
60.	Статуя Ассурназирпала	123
61.	Статуя Шалманесера II.	127
62.	Пара воинов	129
63.	Пленники; из дворца Сеннахериба	130
64.	Вассал привозит обезьян	133
65.	Голова евнуха	136
66.	Ассирийский солдат	137
67.	Фрагмент халдейского барельефа	141
68.	Голова коровы	143
69.	Терракотовая табличка	144
70.	Цилиндр из черного мрамора	145
71.	Терракотовая собака	146
72.	Гончие Ассурбанипала	147
73.	Колесничные кони	150
74.	Дикий осел; с охоты Ассурбанипала	151
75.	Вышивка на царском халате	153
76.	Бой между человеком и страусом	153
77.	Лев и львица в парке	155
78.	Лев выходит из клетки	156
79.	Раненый лев	157
80.	Раненая львица	161
81.	Ниша, украшенная двумя львами	163
82.	Меч и ножны	164
83.	Бой между львом и единорогом	165
84.	Голова льва, из эмалированного фаянса	165
85.	Лежащий козел ditto	166
86.	Собака, в терракоте	167
87.	Фантастическое животное	168

88.	Человек-лев	169
89.	Крылатый конь	171
90.	Грифоны, схватившие козу	171
91.	Птица с человеческой головой	172
92.	Надпись, выгравированная на одной из сидящих халдейских статуй	175
93.	Фрагмент стелы; из Телло	177
94.	Фрагмент стелы; из Телло	179
95.	Фрагмент стелы; из Телло	181
96.	Статуэтка; из Телло	182
97.	Руки статуи; из Телло	183
98.	Большая статуя из Телло	185
99.	Женская статуэтка	187
100.	Статуэтка; из Телло	188
101.	Фрагмент рельефа; из Телло	189
102.	Фрагмент рельефа; из Телло	191
103.	Голова; из Телло	191
104.	Каменный постамент; из Телло	192
105.	Халдейская статуэтка	193
106.	Статуэтка жреца	195
107.	Статуэтка женщины	195
108.	Терракотовая статуэтка	196
109.	Голова; из Телло	197
110.	Кайлу Мишо	199
111.	Кайю Мишо, аверс	200
112.	Кайю Мишо, реверс	201
113.	Ассурназирпал, предлагающий возлияние	205
114.	Дерево на берегу реки	207
115.	Деталь с царского одеяния Ассурназирпала	209
116.	Стела Самас-вула II.	211
117.	Два фрагмента из ворот Балавата	215
118.	Барельеф; из Хорсабада	221
119.	Болотная растительность	223
120.	Большой барельеф в Бавиане	227
121.	Фонтан	230
122.	Ассирийский барельеф в Нахр-эль-Кельбе	231
123.	Барельефы Малтаи	233
124.	Халдейский цилиндр	237
125.	Ассирийский цилиндр	237
126.	Дикие козы	239

127.	Пир Ассурбанипала	241
128.	Терракотовая статуэтка	242
129.	Речная галька, ставшая частью ожерелья	252
130.	Речная галька с гравировкой	252
131.	Цилиндр с вогнутой поверхностью	254
132.	Цилиндр с современным креплением	254
133.	Планшет с оттиском с цилиндра	256
134.	Цилиндр с древним бронзовым креплением	257
135.	Цилиндр и крепление в одном	257
136.	Халдейский цилиндр	257
137.	Оттиск с того же цилиндра	257
138.	Гравированная гильза	260
139.	Халцедоновый цилиндр	261
140.	Цилиндр из черной яшмы	261
141.	Ассирийский цилиндр	262
142.	Халдейский цилиндр; мрамор или порфир	264
143.	Халдейский цилиндр; зеленый серпентин	266
144.	Халдейский цилиндр; базальт	267
145.	Халдейский цилиндр; базальт	267
146.	Халдейский цилиндр	268
147.	Халдейский цилиндр; базальт	269
148.	Халдейский цилиндр; черный мрамор	270
149.	Халдейский цилиндр из жильного агата	271
150.	Архаичный ассирийский цилиндр	272
151.	Ассирийский цилиндр; змеевик	273
152.	Ассирийский цилиндр; серпентин	273
153.	Ассирийский цилиндр	273
154.	Халдейский цилиндр, относящийся ко второй монархии; черная яшма	275
155.	Оттиск цилиндра на договоре	275
156.	Цилиндр с арамейскими иероглифами	276
157.	Конус	277
158.	Конус	277
159.	Аметистовый конус	279
160.	Агатовый конус	279
161.	Ассурбанипал, на которого напали львы	283
162.	Фигура богини	290
163-	Халдейские вазы первого периода	299
165.		
166-	Халдейские вазы второго периода	299

168.		
169.	Халдейская ваза	300
170-173.	Ассирийские вазы	301
174-176.	Бокалы	301
177.	Эвер	301
178-180.	Amphoræ	302
181.	Alabastron	302
182.	Фрагмент вазы	302
183.	Фрагмент вазы	303
184, 185.	Фрагменты ваз	303
186.	Бокал	304
187.	Фрагмент вазы	304
188, 189.	Фрагменты ваз	305
190.	Стеклянная ваза или бутылка	307
191.	Стеклянная трубка	307
192.	Железный мотыга	310
193.	Фрагмент трона	315
194.	Фрагмент трона	316
195.	Бронзовая ножка предмета мебели	316
196.	Столица и верхняя часть небольшой колонны	317
197, 198.	Фрагменты бронзовой мебели	317
199.	Стул для ног; с барельефа	318
200.	Табурет	318
201.	Панно из слоновой кости	321
202.	Эфес кинжала; слоновая кость	322
203.	Бронзовый треножник	324
204, 205.	Металлические вазы	325
206.	Металлическое ведро	325
207.	Аппликация	326
208.	Бронзовое блюдо	327
209.	Бронзовое блюдо	330
210-214.	Колонны или штандарты с фигурным изображением на бронзовом кубке	331
215.	Бронзовое блюдо	332

216.	Часть бронзового кубка или блюда	333
217.	Бронзовый кубок	334
218.	Бронзовый кубок	342
219.	Граница кубка	343
220, 221.	Опоры колесницы	344
222, 223.	Ножны для мечей	345
224.	Бронзовый куб, дамаскированный золотом	346
225.	Вотивный щит	347
226.	Рукоять ножа	348
227.	Расческа	350
228.	Расческа	351
229.	Расческа	352
230, 231.	Бронзовые вилка и ложка	353
232, 233.	Браслеты	354
234.	Капли для ушей	354
235- 237.	Ожерелье и капли для ушей	355
238.	Ожерелье	356
239.	Королевское ожерелье	356
240.	Браслет	357
241.	Браслеты	358
242.	Капли для ушей	358
243, 244.	Капли для ушей	358
245.	Ожерелье	359
246, 247.	Формы для безделушек	361
248, 249.	Золотые пуговицы	359
250.	Часть упряжи колесничного коня	361
251, 252.	Подвески для ушей	362
253.	Вышивка на верхней части королевской мантии	365
254.	Вышивка на королевской мантии	367
255.	Вышитая пектораль	369
256.	Деталь вышивки	370
257.	Деталь вышивки	370

258.	Деталь вышивки	371
259.	Деталь вышивки	372
260.	Египетское зеркало	387
261.	Египетское зеркало	391

ПЕРЕДНИЕ ЧЕРЕПАХИ и т.д.

Передняя четверть льва, глазурованный фаянс (Лувр)	77
Штандарт, с рельефа	291
Цветок, с рельефа	297
Голова барана, слоновая кость (Лувр)	374
Священное дерево, с рельефа	400
Украшение из королевской диадемы	404

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

В

ХАЛДЕЕ И АССИРИИ

ГЛАВА I. ГРАЖДАНСКАЯ И ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА.

§ I. *Общий характер месопотамского дворца и история раскопок.*

Как отмечал каждый изучающий ассиро-халдейское искусство, лучше всего из его памятников сохранились дворцы. Только они представлены руинами в таком состоянии, что реставрация может быть успешно предпринята не только в отношении их общего устройства, но даже в незначительных деталях. Преобладающая роль руин дворцов в истории ассирийской архитектуры признается всеми, но иногда ее объясняют причинами, которые не выдерживают рассмотрения. "Менее религиозные или более подневольные, чем египтяне и греки, они сделали свои храмы незначительными по сравнению с жилищами своих царей, к которым храм чаще всего является своего рода придатком. Во дворце их искусство достигает кульминации - там прилагаются все усилия, все украшения. Если архитектура ассирийских дворцов будет полностью рассмотрена, очень мало нужно говорить о других их зданиях"[1].

История опровергает любую подобную теорию. Утверждаемого неравенства не существовало. Благочестие халдеев и ассирийцев было не менее живым и глубоким, чем у египтян. Сети или Рамсес, заветный сын и зримый образ Амена, принц, ставший богом после окончания своей жизни, был не менее могущественным и почитаемым в Мемфисе и Фивах, чем Саргон и Навуходоносор в Ниневии и Вавилоне.

Различия, на которые мы указали, объясняются другими и более простыми причинами. В Египте храм пережил дворец, потому что это было жилище, построенное для бессмертного обитателя, и поэтому использовались самые прочные материалы, камень и гранит; в то время как дворец, будучи не более чем местом отдыха на день, приютом, возведенным среди машущих пальм и текущих ручьев для пассажира из этой жизни в следующую, должен был довольствоваться кирпичом и древесиной. В Месопотамии, напротив, одни и те же материалы использовались для жилищ как богов, так и царей, и одна и та же система строительства, продиктованная климатом, применялась к обоим классам зданий. Неправда, что одной группой пренебрегали ради другой, что месопотамская цивилизация меньше заботилась о Мардуке, Истаре и Ассуре, чем о своих князьях-завоевателях; неточно говорить, что ее дворцовая архитектура была всем, что могла показать Ассирия. Гробница в Египте была больше и важнее, чем в Месопотамии, но в последней стране храм был объектом не меньшей заботы, как в строительстве, так и в украшении, чем дворец. Его устройство было более интересным и гораздо более оригинальным, а внешнее убранство не менее богатым. По крайней мере, в Вавилоне надписи, в которых цари рассказывают о своих подвигах для восхищения потомков, чаще и с большей гордостью говорят о храмах, чем о дворцах. Останки последних более полны просто потому, что их основное развитие происходило над поверхностью земли, в то время как храмы были устремлены в небо. При использовании материалов, из которых строились и те, и другие, было неизбежно, что высокие здания должны были разрушиться раньше низких. Более того, самые интересные части этих зданий находились снаружи, и особенно на их вершинах. Рампы и святилища с их поверхностными украшениями должны были начать исчезать, как только за ними переставали ежедневно ухаживать. Сохранился бы только твердый интерьер, и, прежде чем прошло бы много лет, деградация его вещества превратила бы его в бесформенную кучу глины. Конечно, дворец, сначала сожженный, а затем брошенный на произвол времени, мог встретить силы разрушения не лучше, чем здания из мрамора и гранита в других местах; но он заключал в себе огромные пустые пространства, широкие четырехугольники, длинные галереи и просторные палаты. При падении потолки и главы стен заполняли эти пустоты и погребали свои наклонные стены на значительную высоту в глубоком слое защитного мусора. Оставалось только разобрать его, чтобы обнажить весь план здания и большую часть его орнамента. Таким образом, мы можем познакомиться с дворцом гораздо ближе, чем с храмом, но мы не имеем права делать из этого вывод, что первый был любимой работой халдейских архитекторов или что он содержал последнее слово их таланта и вкуса.

В любом случае именно ассирийский дворец около сорока лет назад начал открывать нам раннюю цивилизацию, которой современные исследования отводят достойное место в истории древнего мира. Примерно к началу нынешнего века критикам удалось установить приблизительные даты для немногих царей Ассирии и Халдеи, упоминаемых в Библии и у классических авторов. Было подозрение, что в рассказах Ктесия много небылиц, и предпринимались мучительные усилия, чтобы отделить истинное от ложного, но язык, литература и искусство этих народов оставались пока совершенно неизвестными. Местонахождение Вавилона и Ниневии было установлено с определенной степенью достоверности; было известно, что на равнинах Месопотамии существуют руины, которые столетие за столетием использовались местными жителями как открытые каменоломни, и что города и деревни, которыми сейчас усеяна страна, были построены из полученных таким образом материалов; но ничего не было известно о форме и расположении зданий, скрытых под этими горами обломков. Путешественники рассказывали, что видели среди развалин статуи и барельефы, но не могли их увезти, и не делали рисунков, на точность которых можно было бы положиться. Европейские музеи не могли похвастаться ничем, кроме мелких предметов, осколков керамики, камней и терракотовых плит, покрытых странными

символами и неразборчивыми надписями. Большинство из них представляли собой конусы и цилиндры, доказывающие, что месопотамцы умели резать и гравировать самые твердые камни. Такие предметы вызывали какое-то безнадежное любопытство. Иногда на них обращали внимание ученые, как, например, Миллин в своей статье о *Кайю Мишо*, своего рода вавилонской достопримечательности, которая с 1801 года хранится в *Кабинете антиквариата*[2] в Париже.

Но не было сделано ни одной попытки определить стиль художественной школы, в которой создавались подобные вещи, и не было ни малейшего подозрения о влиянии, оказанном халдейскими изделиями на далекие расы, чей гений в области пластических искусств был общепризнан. Один писатель, историк Нибур, кажется, каким-то чутьем угадал открытия, в которых должно было помочь новое поколение, и предвидел их последствия. Еще в 1829 году он писал: "Будучи в Риме, я услышал от халдейского священника, живущего у развалин Ниневии, что там находят колоссов, погребенных под огромными массами строительного мусора. Когда он был ребенком, одна из этих статуй была обнаружена совершенно случайно, но турки тут же разбили ее. Ниневии суждено стать Помпеями для Западной Азии. Это будет неисчерпаемая шахта для тех, кто придет после нас, возможно, даже для наших собственных детей. Ассирийский язык также будет иметь своих Шампольонов. Вы, кто может, должны подготовить путь к расшифровке клинописных надписей путем изучения зенда"[3].

Здесь Нибур показал себя настоящим пророком, но ему было отказано в радости увидеть исполнение своего пророчества. Он умер в 1831 году, и только 20 марта 1843 года французский консул в Моссуле отправил в Хорсабад свою первую партию рабочих. Эта дата больше заслуживает того, чтобы ее запомнил, чем дата многих битв или королевских восшествий. Его первые отчеты в *Академию надписей* носили научный характер.[4] В его распоряжение были предоставлены средства, а для помощи в измерении планов и копировании барельефов был отправлен толковый рисовальщик М. Фланден, . В июне 1845 года первые ассирийские скульптуры любого размера, когда-либо покидавшие родные места и отправлявшиеся в Европу, были отправлены на Тигр, а в декабре 1846 года они прибыли во Францию. В 1847 году де Лонгперье первым прочитал на останках из Хорсабада имя Саргона, которое не упоминается ни одним из классических авторов и лишь однажды упоминается в Библии.[5] Это открытие имело огромное значение; оно сразу же определило дату останков, возраст которых до этого оставался лишь вопросом догадок. Выдвигались самые разные гипотезы: одни считали, что скульптуры относятся к далеким временам Нина и Семирамиды, другие полагали, что они не древнее Сасанидов;[6] было очень важно убедиться, что их истинная дата - восьмой век до нашей эры.

Эти первые открытия привлекли к себе столько внимания, что, несомненно, должны были привлечь многих к делу, начатому с таким неожиданным успехом Боттой. Особенно Англия, где так страстно следят за всем, что имеет хоть малейшее отношение к еврейской истории, не преминула принять в этом участие. В ноябре 1845 года мистер Лэйард начал раскопки в Нимруде; он продолжал свою работу там и в Куянджике до 1847 года. Прилагаемая карта (рис. 1) дает представление о взаимном расположении мест, которые нам так часто придется упоминать. Красота и разнообразие памятников, присланных мистером Лэйардом домой, побудили руководство Британского музея поручить ему новую миссию, и с 1849 по 1851 год он снова был занят в Нимруде; он расчистил еще несколько комнат в большом дворце на кургане Куянджик и предпринял некоторые исследования на местах нескольких халдейских городов. Собранные им предметы легли в основу ассирийской коллекции Британского музея, которая на сегодняшний день является самой богатой из существующих.

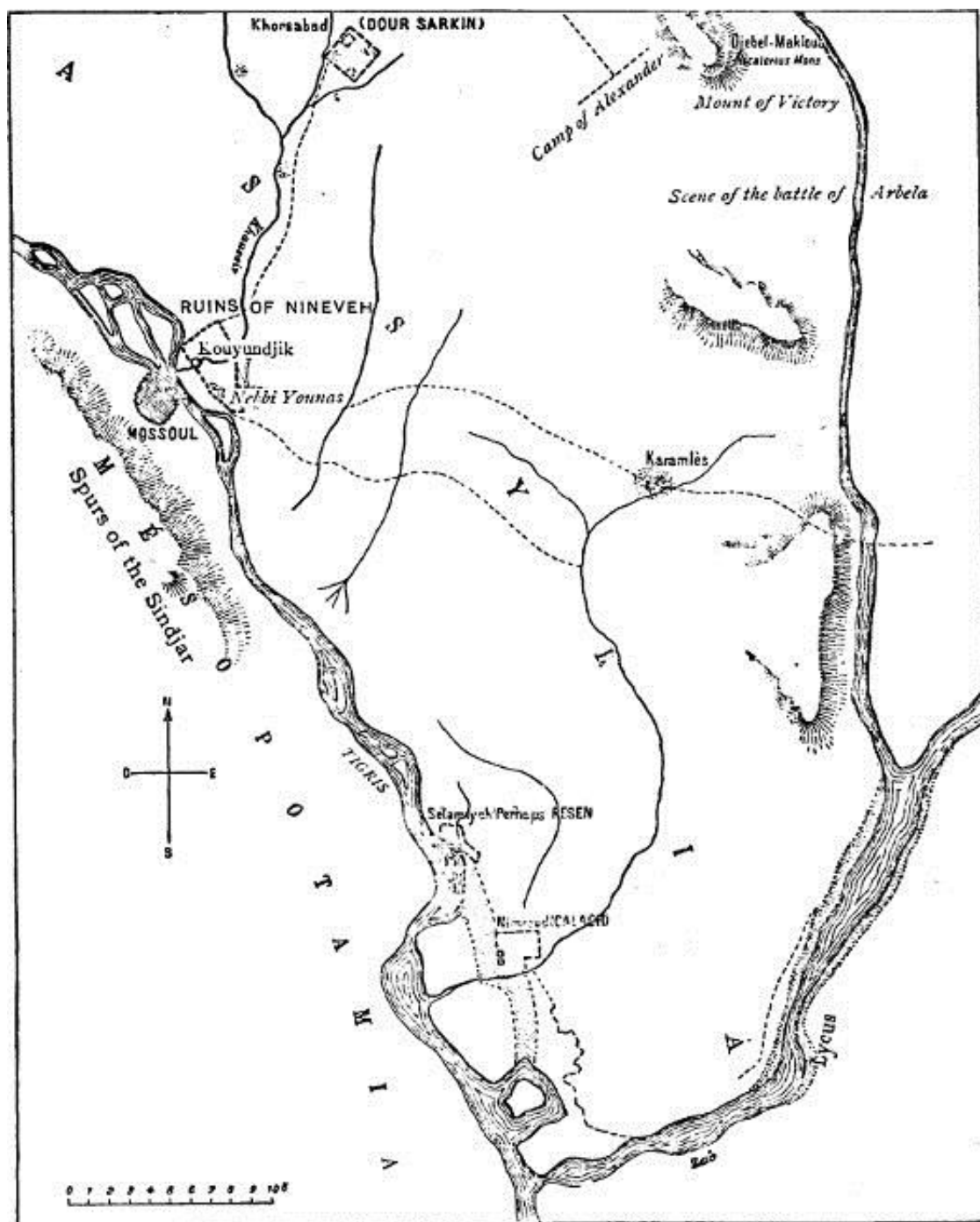


Рис. 1.- Карта Ниневии и ее окрестностей; из Опперта.

В 1851 году Франция решила возобновить раскопки в Хорсабаде, которые были заброшены после отъезда Ботты. М. Пляс, его преемник в Моссуле, продолжил и завершил раскопки, которые были не более чем начаты. Его труды продолжались до 1855 года, но, к несчастью, большая часть найденных им скульптур сейчас находится на дне Тигра. Большая работа, в которой ему помогло мастерство Феликса Томаса, является самым ценным результатом его предприятия.

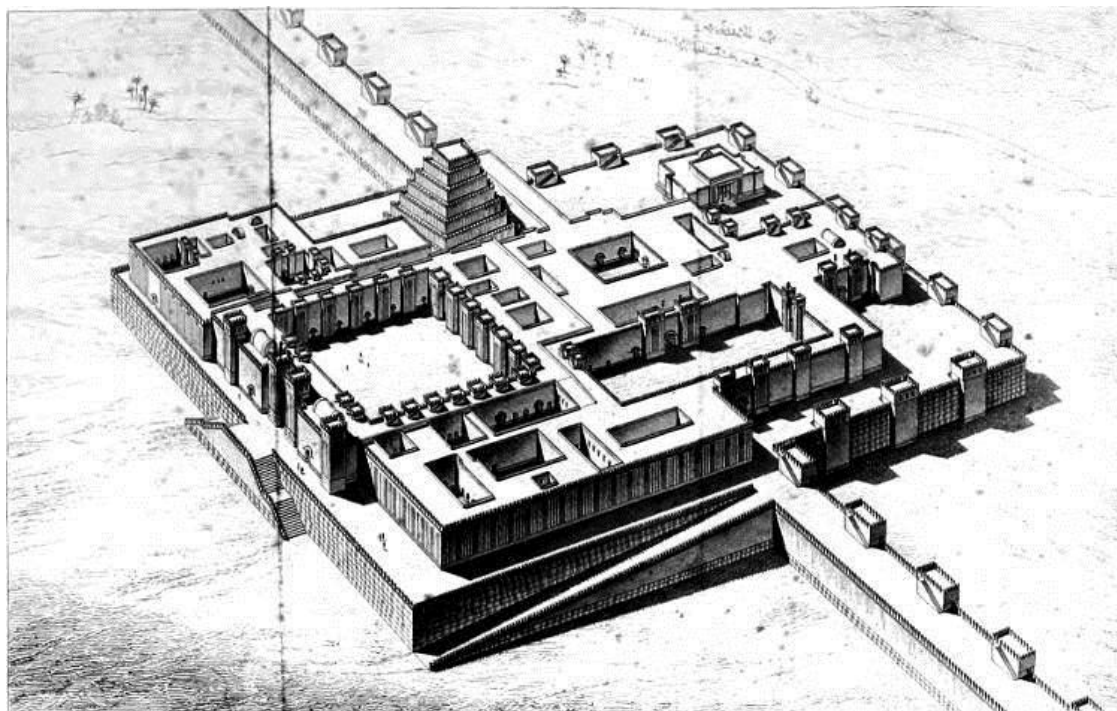
Эпоха героических исследований, кажется, завершилась с появлением Лэйарда и Плейса, но в течение последних тридцати лет какой-нибудь английский агент постоянно обследовал фланги ассирийских курганов. Под наблюдением сэра Генри, тогда полковника, Роулинсона,

резидента Ост-Индской компании в Багдаде, мистер Ормузд Рассам, сотрудник сэра Генри Лэйарда, и покойный Уильям Кеннет Лофтус совершили множество открытий. Наконец, мы должны упомянуть Джорджа Смита, который умер в Алеппо в 1876 году, накануне своего третьего путешествия в Ассирию. Впервые он посетил эту страну в 1873 году за счет газеты *Daily Telegraph*, которая выделила в его распоряжение тысячу гиней, и после этого подарил все предметы, которые он отправил домой, Британскому музею.

Мы перечислили все эти даты с некоторой сухостью и без попытки написать захватывающее повествование, потому что хотели внушить нашим читателям, насколько недавними являются эти открытия, как тесно они следуют одно за другим, причем в течение жизни одного человека. Таким образом, трудность нашей задачи становится очевидной. Мы делаем первую попытку привести результаты всех этих исследований в связную форму и представить их читателю в систематическом виде. Есть одна вещь, которая очень сильно выделяется во всем исследовании. Памятники, с помощью которых искусство великой исчезнувшей цивилизации представлено в наших музеях, происходят в основном из развалин царских жилищ. Слова "Хорсабад", "Нимруд" и "Куюнджик" наводят на мысль о раскопках великолепных дворцов, возведенных ассирийскими монархами в течение более чем трех веков. Следуя обычаю, который до сих пор в ходу у местных правителей Египта и Индии, Персии и Турции, каждый принц сигнализировал о своем восшествии на престол началом строительства дворца, который должен был быть полностью его собственным.^[7] Устанавливать в жилище, которое видело смерть его предшественника, казалось бы, приглашением к несчастью, и его гордость была бы уязвлена, если бы стены его дома были отданы под празднование подвигов кого-либо, кроме него самого. Наконец, каждый король надеялся превзойти всех предшественников в масштабах и роскоши здания, с которым впредь будет связано его имя. Иногда он брал обтесанную кладку из заброшенных сералей; иногда ставил у своих дверей крылатых быков, которые уже служили в других местах, меняя, конечно, их надписи; иногда облицовывал свои покои алебастровыми плитами с рельефами, на которых рассказывалось о завоеваниях его отцов; в этом случае он поворачивался скульптурной стороной к стене и на новой поверхности, так дешево завоеванной, прославлял свою собственную доблесть.^[8] Независимо от того, использовались старые материалы или новые, дворец всегда был личным для построившего его царя. Таким образом, в уже атакованных курганах были найдены остатки около десяти дворцов, хотя Хорсабад - единственный, который был полностью исследован.

Мы не можем пытаться описать руины стольких дворцов. Ни один из них не является точной копией другого; их размеры и многие из их расположений имеют большое разнообразие, но, тем не менее, мы можем сказать, что все они следуют одному общему плану. Единственный способ избежать постоянных повторений - взять за образец тот, который был наиболее полно изучен. Вскоре мы выбираем такой тип. Дворец Саргона в Хорсабаде, возможно, не самый большой из ассирийских дворцов и не тот, в котором лучшие скульпторы работали над украшениями, но это, безусловно, тот, в котором раскопки велись наиболее систематически. За исключением нескольких мест, исследователи опускали руки только тогда, когда достигали плоской вершины кургана. Вся территория была расчищена, за исключением центров некоторых четырехугольников и нескольких малозначительных хозяйственных построек. Нигде больше нельзя так четко проследить общее расположение и так легко уловить руководящий дух ассирийского плана.

ПЛИТА V



ДВОРЕЦ САРГОНА, ХОРСАБАД

ВИД С ВЫСОТЫ ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА, ВЫПОЛНЕННЫЙ ГЛ. ЧИПЬЕЗ ИЗ

Реставрация Ф. Томаса



Рис. 2.- Курган и деревня Хорсабад до начала раскопок; из Ботта.

§ 2.- Дворец Саргона.

На вершине кургана, в котором столько веков скрывались остатки дворца Саргона, до начала раскопок находилась небольшая деревня Хорсабад (рис. 2). Она возвышается примерно в девяти милях к северо-северо-востоку от Моссула на восточном берегу Хаузера, притока Тигра, по соседству с горами, которые начинают подтягиваться к левому берегу этой реки недалеко от Ниневии. Начать раскопки в этом месте Ботту побудили многочисленные фрагменты клинописных надписей, которые были найдены здесь крестьянами деревни. Он послал в Хорсабад несколько рабочих под руководством своего доверенного слуги Шарля Мишеля, который двадцать лет спустя был моим драгоманом в Малой Азии.^[9] Как часто во время наших долгих переходов через леса и бесплодные степи он развлекал меня рассказом о том, как он открыл Ниневию, как, подобно своему хозяину Ботте, он всегда называл ее, читатели могут догадаться. "Мы прибыли в Хорсабад ближе к вечеру, и , осмотрев деревню, я был в недоумении, что мне делать с моими людьми - нас уже так часто обманывали. В Куюнджике мы подняли столько пыли и почти ничего не нашли. Перебирая в уме этот вопрос,

я ужинал перед дверью одного из домов, а после еды стал без дела царапать ножом землю у циновки, на которой лежал. Вдруг я почувствовал, что лезвие ударилось о что-то очень твердое; я вынул его и, просунув палец в отверстие, нащупал камень. Поработав ножом, я вскоре увеличил отверстие, а затем увидел, что камень был обработан и выточен с большой тщательностью. На следующее утро я привел на место своих рабочих и внимательно наблюдал за ними, чтобы убедиться, что они продвигаются вперед с достаточной осторожностью. Несколько ударов кирки привели к появлению головы одного из быков. Я помчался галопом в Моссул и вернулся на следующий день вместе с месье Ботта".

Правдиво ли это повествование или нет, я сказать не могу. Мишель родился в Леванте, от французских родителей, и я все время забывал спросить, не был ли случайно его отец гасконцем. Как бы то ни было, к чести Ботты следует сказать, что он понимал ценность и значение открытия, сделанного в первую очередь благодаря пустой болтовне подчиненного, и что он продолжал свои исследования перед лицом турецкой недоброжелательности и материальных трудностей, и это еще до того, как получил какое-либо поощрение из Парижа.

Вскоре Ботта осознал истинный характер сооружения, хотя и придерживался ошибочного мнения, что раскопал историческую столицу Ассирии, Ниневию классических писателей и древнееврейских пророков.^[10] Раскопки его преемника и расшифровка клинописных текстов ясно доказали его ошибку. Памятник, найденный и частично раскопанный Боттой, никогда не входил в состав Ниневии, каким бы огромным ни был этот город. Он был частью того, что можно назвать капризом Саргона, приведенным в исполнение между 722 и 705 годами до н. э. Этот принц не довольствовался основанием новой династии; он решил проводить перерывы между своими походами во дворец и городе, которые должны быть полностью его собственным творением и носить его имя. Этот город и дворец, расположенный в нескольких милях от великой политической и торговой столицы, был Версалем ассирийского *великого монарха*.

Связь между городом и дворцом была очень тесной. Укрепленные стены первого окружали большой прямоугольный параллелограмм (т. I, рис. 144), а возвышенная платформа, на которой возвышались постройки, составляющие царское жилище, располагалась как бы впритык к стене с северо-западной стороны. Ее мостовая находилась на одном уровне с вершиной стены.^[11] Таким образом, прикрепленная к *Энсинте*, дворцовая эспланада разделяла защиту парапета и фланкирующих башен, а сама она, подобно огромному бастиону, смело выступала из участка стены, частью которого являлась. С трех его сторон открывался вид на равнину, реку и соседние горы, так что требования здоровья и удовольствия помнились одновременно с требованиями безопасности. Что касается расположения царского жилища, как это мог бы сделать современный архитектор, на некотором расстоянии от города и на вершине какой-нибудь пологой высоты, то такая идея совершенно не соответствовала ассирийским представлениям. Загородное место было бы слишком легко доступно для многочисленных врагов ассирийских царей - этих восточных аттилов, которые могли чувствовать себя в безопасности, только укрывшись за непроницаемыми стенами жилищ, расположенных на искусственном холме, с которого можно было наблюдать за всей окружающей местностью.

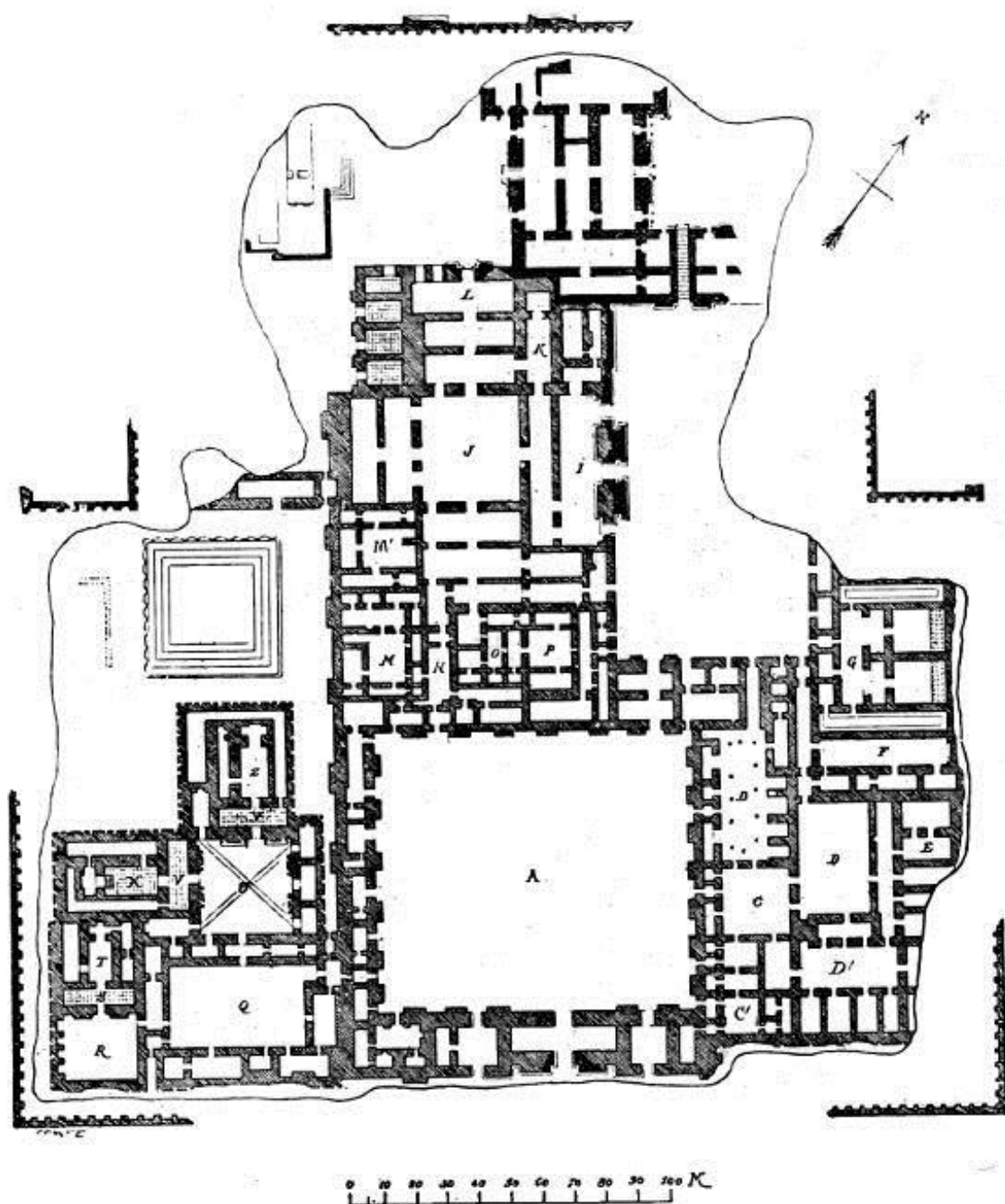


Рис. 3.- План дворца Саргона в его нынешнем виде; с сайта Place.

Тех, кто хочет подробно изучить устройство дворца Саргона, мы должны отослать к планам и гравюрам Плейса. Ботта обнаружил четырнадцать апартаментов; Плейс выделил сто восемьдесят шесть. Еще несколько были предложены им на его восстановленном плане в тех местах, где симметрия, казалось, требовала их наличия. Таким образом, его план включает в себя двести девять апартаментов различных размеров.[12] Прилегающий план, который показывает фактическое состояние руин, достаточен для того, чтобы показать общее расположение (рис. 3).[13] Продольный разрез (рис. 4) проходит через центральную ось здания, положение ступенчатой башни показывает, что именно западная половина дворца была выбрана для воспроизведения. Хорошее представление об общей физиономии всего здания можно получить из нашей пластины V. Это не просто сокращение из реставрации Томаса;[14] некоторые детали были разумно изменены. Так, на главном фасаде бочкообразные своды были заменены куполами, как в целом более вероятными; на парапете двойного пандуса были поставлены бойницы, а перспектива, которая очень несовершенна

на пластине Томаса, была исправлена. Предполагается, что наш вид открывается с высоты около шестнадцатисот футов над землей и на значительном расстоянии к юго-востоку от платформы.

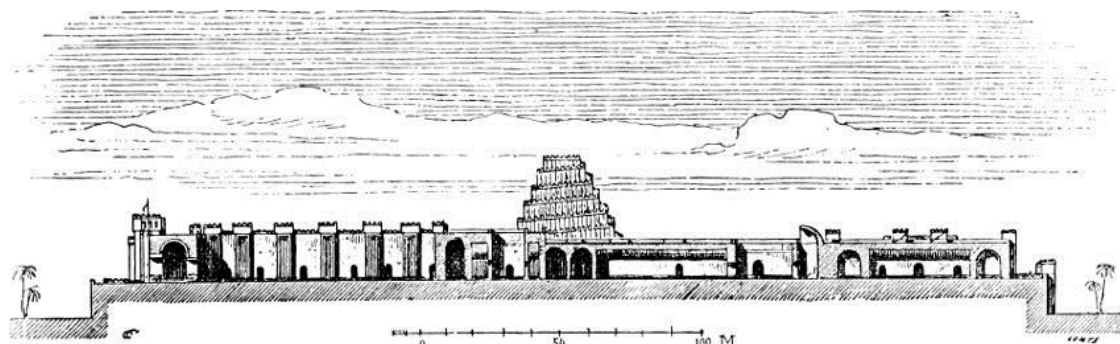


Рис. 4 - Продольный разрез дворца Саргона; составлено по Томасу.

Здесь мы ограничимся тем, что покажем, как ассирийцы понимали план и общее устройство царского дворца. Здания, из которых он состоял, были сгруппированы на платформе в форме буквы Т.^[15] Каждая из двух частей этой платформы представляла собой прямоугольник. Большая из них - та, что находилась в пределах городских стен, - имела площадь около 68 500 квадратных ярдов, меньшая - около 40 000 квадратных ярдов; таким образом, дворец в целом занимал от двадцати четырех до двадцати пяти акров земли, а количество кирпича, использованного при его строительстве, можно оценить примерно в 1 750 642 кубических ярда. Такие цифры угнетают воображение, особенно если вспомнить, что вся эта масса материала доставлялась на место в корзинах на плечах людей. Об этом мы знаем из тех рельефов, на которых изображено строительство дворца^[16].

На первый взгляд лабиринт палат, коридоров и дворов, представленный на приведенном выше плане, кажется безнадежной задачей для того, кто хочет понять принцип его устройства и определить правильное назначение каждой квартиры. Плейс и Томас рассказывают, что именно так они себя чувствовали, когда только начали открывать дворец, но по мере продвижения работы они все лучше понимали его комбинации. В некоторых частях здания были найдены предметы, которые проливали свет на первоначальное назначение комнат, в которых они находились; характер и богатство декора сильно варьировались между одной и другой частью дворца. Расположение боковых входов, редкость или многочисленность проходов также имели свое значение. Благодаря наблюдениям, сделанным по всем этим пунктам в ходе работ, мы можем теперь с некоторой полнотой понять экономику здания.

Общее устройство здания было подсказано архитектору теми условиями жизни на востоке, которые так мало изменились за многие века. С этой точки зрения вскоре стало ясно, что дворец разделен на три отдельные группы апартаментов, группы, точно соответствующие трем большим подразделениям, на которые может быть разделена каждая дворцовая резиденция современной Индии, Персии или Турции. Есть сераль, или, собственно говоря, дворец, комнаты, в которых живут мужчины, и селамлик, в котором принимают гостей. Затем идет гарем, где находятся личные апартаменты принца с его женами и детьми, которые охраняются евнухами и обслуживаются толпой рабынь и прислуги. И наконец, хан - собрание служебных покоев, которые мы должны называть *кабинетами*. Аналогия настолько абсолютна, что, не зная ассирийских названий для трех подразделений дворца, мы склонны использовать те, которые используются во всем Леванте, чтобы обозначить различные части таких домов, которые, благодаря богатству своих хозяев, обеспечены всеми органами.

Возможно, дворец имел какой-то прямой выход на открытую местность, чтобы его обитатели могли скрыться, не будучи замеченными населением города, во время беспорядков или совершить ночную вылазку на врага, расположившегося под курганом. Если и существовало такое устройство, то оно должно было состоять из лестниц, устроенных в самом кургане и закрытых, возможно, на нижних концах тяжелыми бронзовыми дверями. Следов таких проходов не обнаружено. Но даже на стороне, обращенной к городу, стороне, по которой проходил естественный подход к дворцу, нет никаких признаков пандуса или лестницы, с помощью которых можно было бы преодолеть сорокашестифутовую разницу между уровнем платформы и почвы, на которой был построен город. Дворец имел два больших монументальных фасада, каждый из которых был прорезан тремя большими проемами с крылатыми быками на флангах. Один из этих фасадов (тот, что перед залом, обозначенным на плане буквой I) образовывал одну из сторон просторного прямоугольного двора (H) и был обращен на северо-восток. Некоторые из зданий, окружавших этот двор, полностью исчезли (см. план), но несомненно, что он сообщался с площадкой городских стен и самим дворцом через одно или несколько отверстий. На северо-восточной стороне Томас поместил широкую и удобную наклонную плоскость, по которой лошади и другие тягловые животные могли подниматься на платформу, чтобы царская колесница могла поставить его у самых дверей его апартаментов, а тяжело нагруженные мулы и быки могли доставить свой груз в кладовые, которые занимали весь восточный угол кургана[17].

Другой фасад занимает середину юго-восточной стороны и обращен к городу. Он образует величественный пропилей (рис. 5), через который можно попасть в самый большой из дворов (A на плане). На более величественных городских воротах можно проследить отпечатки ног, а на менее декоративных - следы колес, что говорит о том, что одни входы были предназначены для пешеходов, а другие - для карет. Вполне вероятно, что подобное расположение было и во дворце, и что перед этими юго-восточными воротами была лестница, а не сплошной пандус. Подобное устройство мы находим в Персеполисе, где и ступени, и балюстрада, вырубленные в скале, до сих пор хорошо сохранились; в Хорсабаде, однако, от такой лестницы не осталось и следа. Если ступени не были унесены, то они должны лежать в самом низу *под обломками*. Мы не можем сказать, что наша реставрация в данном случае бесспорна, но она вероятна сама по себе и полностью соответствует духу ассирийской архитектуры. Эти ступени, должно быть, были кратчайшим путем из города во дворец. Всадники, колесницы, колонны с провизией должны были совершить обход и по юго-восточному пандусу добраться как до дворцовой платформы, так и до платформы городских стен.

Давайте и мы воспользуемся этим подходом и, поднявшись на вершину склона, повернем налево и пройдем через первый дверной проем. Он, должно быть, был тщательно укреплен и охранялся, поскольку вел прямо в сердце королевского жилища. Сейчас он полностью исчез вместе с северным углом кургана, на котором он стоял, но мы должны без колебаний восстановить его вместе с целым комплексом зданий, включающих то, что должно было быть главным двором дворца, по крайней мере, в том, что касается достоинства (H на плане).[18] К западу и юго-западу от этого четырехугольника находится группа палат, раскопанных Боттой, которым мы дали название сераля.

В серале было десять дворов и не менее шестидесяти комнат или переходов, тесно связанных между собой дверями, пробитыми в их стенах. М. Плейс делит это огромное собрание покоев на две отдельные части, которые, по его мнению, должны были выполнять разные обязанности.

Первую часть, в которой находятся дворы I, J, K, L, он называет *скульптурной*^[19]. В ней находился собственно селамлик, состоящий из самых больших и великолепно украшенных залов. Узкая галерея, отделяющая двор I от двора J, имеет 150 футов в длину и 19 футов в ширину. Другие помещения, выходящие из двора J, имеют 106 футов в длину и 26½ футов в ширину. Двор J - настоящий центр селямлика; он почти точно квадратный, его поверхностная площадь составляет около 11 236 квадратных футов. Восемь дверей, выходящих на него, обеспечивают доступ во все части дворца. Четыре из этих дверей поддерживаются быками; все они были сводчатыми, а их арки украшены полосами из эмалированного кирпича. Что касается самих стен, то их нижние части были покрыты барельефами, окрашенными в трезвые тона. Вполне возможно, что этот двор использовался для церемониальных целей, так как его можно было легко защитить от солнца, натянув между вершинами стен богатые ткани, которые вавилоняне так хорошо умели ткать. Покрыв пол коврами, можно было создать зал, в котором собиралось большое количество людей, и благородное убранство которого полностью гармонировало бы с самыми статными представлениями.

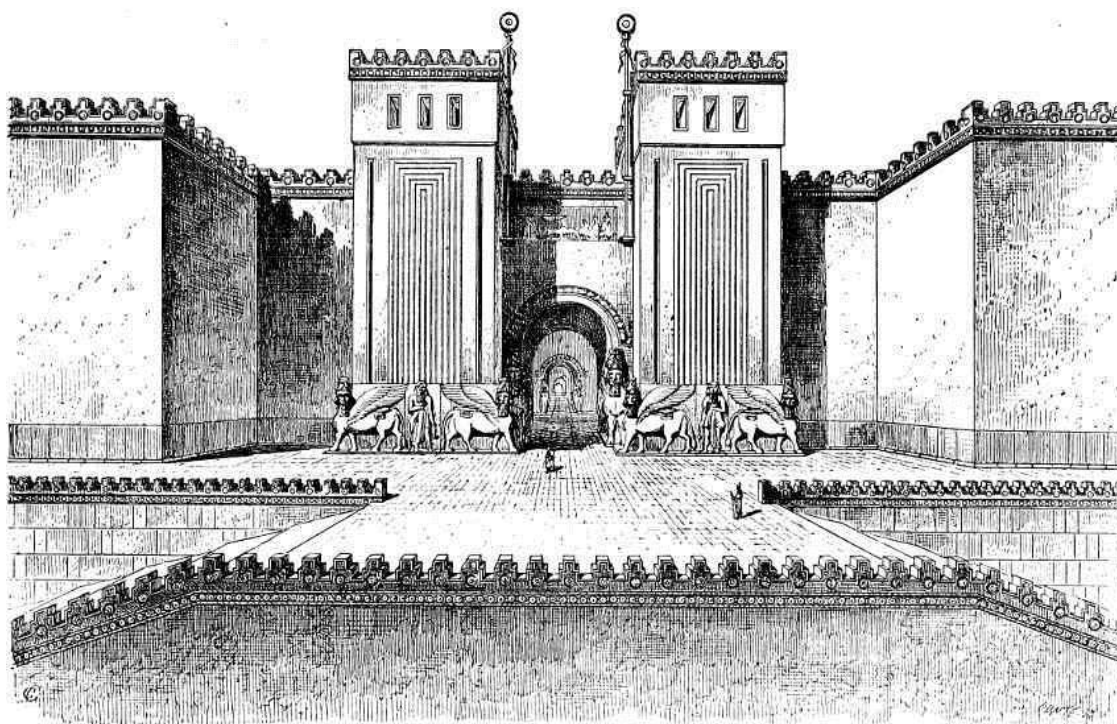


Рис. 5 - Юго-восточные ворота дворца Саргона в Хорсабаде; составлено по Томасу.

Мы не можем пытаться описать семь больших покоев, которые окружали двор. Все они были украшены скульптурными плитами и эмалированным кирпичом; двери, ведущие из одной в другую, были обрамлены колоссами. В одном месте (если смотреть в сторону двора, отмеченного буквой L) зритель мог наблюдать не менее восьми таких арочных и украшенных дверных проемов.

Все эти большие помещения, открывающиеся из одного двора, составляли комбинацию, в которой все было рассчитано на показ. Только их размер делал такие комнаты непригодными для жилья, и, поскольку жизнь везде предъявляет одинаковые требования, М. Плейс обнаружил к югу от этих государственных апартаментов собрание меньших и менее богато украшенных покоев, в которых король мог спать, есть и принимать частные аудиенции, и в которых могли разместиться офицеры его канцелярии и его личные слуги в пределах легкого доступа. Это комнаты около дворов, обозначенные на нашем плане как М, М', N, O, P. В них находится несколько скульптур. Стены, как правило, покрыты цветной

штукатуркой, а иногда украшены фресковой живописью. Всего таких залов сорок девять, их площадь вместе с дворами составляет около 6 000 квадратных ярдов.

Достаточно беглого изучения плана, чтобы понять его главную идею. "Каждый двор, взятый сам по себе и вместе с отходящими от него палатами, образует отдельную группу апартаментов, сообщающихся с другими группами только с одной стороны и часто только одной дверью"[20] Каждая из этих групп должна была предоставлять жилье для персонала одного из отделов царского дома. Ктесий утверждает, что во дворце персидского царя находили кров и пищу пятнадцать тысяч офицеров и слуг, и хотя здесь, как и во многих других случаях, он может быть виновен в некотором преувеличении, мы готовы принять эту цифру как сравнительно близкую к истине. Путешественники, побывавшие в Константинополе во времена Солиманов и Амуратов, рассказывают, что стены старого сераля давали приют тысячам людей, которых кормили из султанских кухонь.

Прежде чем покинуть эту часть дворца, мы должны указать на несколько других зданий, которые принадлежат ему как по положению, так и по характеру. Прежде всего, читатель увидит, что северный угол занят группой покоев, примыкающих к одному из углов сераля, но не сообщающихся с ним непосредственно. Эта группа выходит на государственный четырехугольник и на внешнюю платформу. "Это здание было украшено самым великолепным образом. В нем было восемь огромных залов и несколько небольших покоев. Оно было похоже на второй сераль, пристроенный к первому и соперничающий с ним по великолепию. Каким могло быть его предназначение? Мы вряд ли можем ответить на этот вопрос с уверенностью, но можем рискнуть предположить, что при жизни Саргона его сын Сеннахериб уже был великой личностью и, должно быть, имел свой особый дворец или апартаменты в доме царя, своего отца"[21].

В западном углу платформы стоит изолированное и безвозвратно разрушенное здание, принятое Боттой за храм и восстановленное Томасом в качестве тронного зала. [22] В любом случае оно играло свою роль в официальной и общественной жизни царя. То же самое можно сказать и о здании в центре юго-западной стороны кургана, в котором мы признали храм, хотя и не побрезговали использовать название, данное ему М. Плейсом. Главное святилище города, который лежал так далеко под его вершиной, должно быть, было сценой после каждого похода, царского поклонения Ассуре; обсерватория астрологов, она должна была иметь постоянные и близкие отношения с дворцом, где бюллетени, выпущенные из нее, должно быть, ожидалась с тревогой всякий раз, когда искали благоприятный момент для любого великого предприятия.

У южного угла сераля и к юго-востоку от *Обсерватории* находится почти полностью отдельное здание. Его изолированность, несколько точек доступа и их расположение, стиль украшений, их богатство и расположение покоев - все это наводит на мысль, что эта часть дворца была королевским гаремом. Надпись на пороге одной из комнат подтверждает эту догадку; она молит о благословении плодородия для королевских союзов.[23] На нашем рис. 6 мы приводим крупномасштабный план, по которому легче проследить за его расположением. Общая площадь гарема составляла около 10 912 квадратных ярдов.

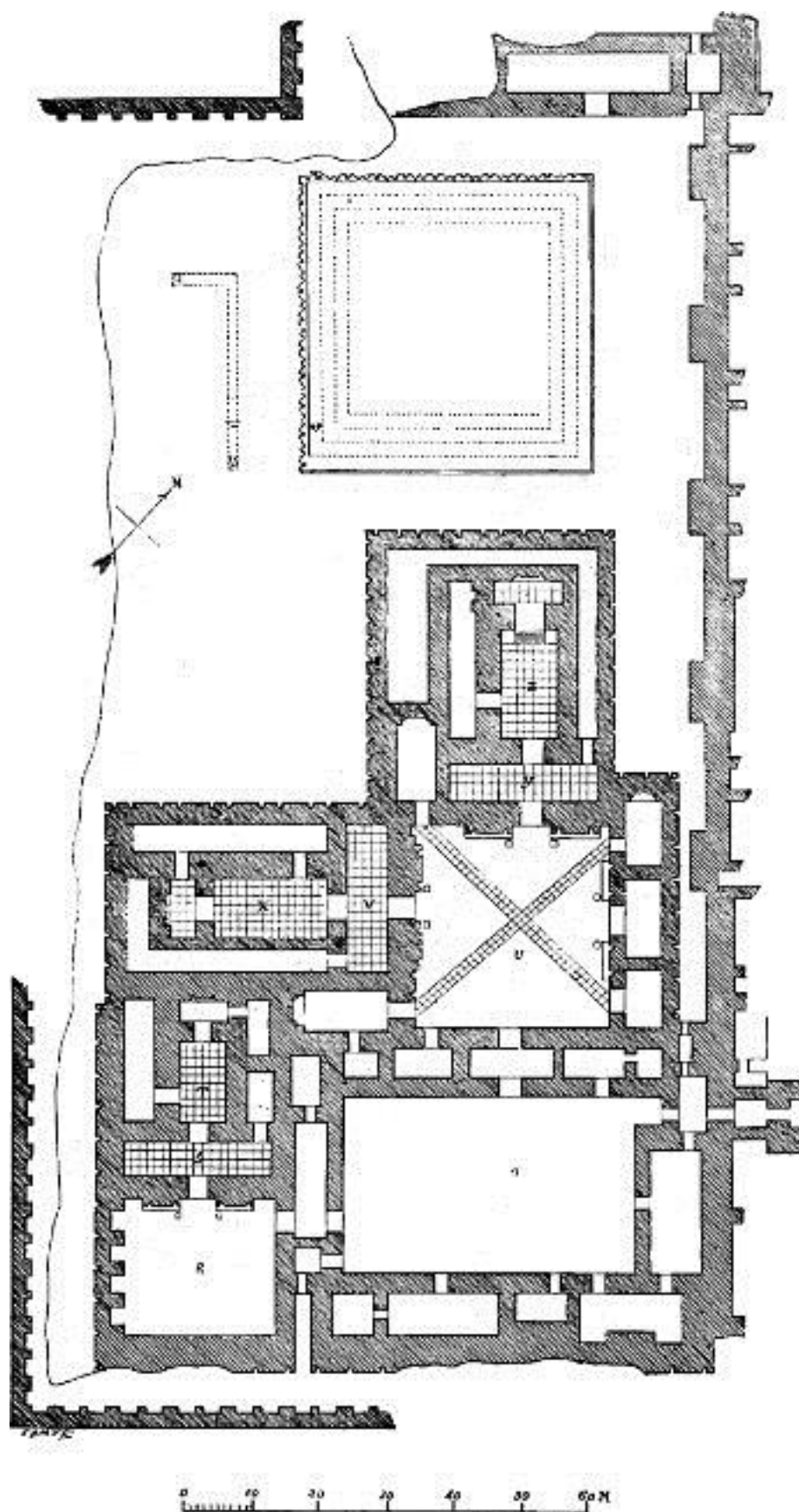


Рис. 6.- План гарема во дворце Саргона; с места.

В стенах, ограждающих все это пространство, было всего два проема: один на юго-западном фасаде, обращенном к городу, другой вел в большой двор дворца. Первый проем представлял собой узкий проход, ведущий в небольшую квадратную камеру, которая,

должно быть, была комнатой для охраны евнуха. Проход из нее в главный двор гарема находится под прямым углом к первому названному проходу, так что с внешней площадки нельзя было увидеть внутреннее помещение, или *наоборот*. Второй вход также ведет в этот же двор (Q на плане), который, таким образом, служит своего рода вестибюлем для остальной части гарема. Этот вход ведет из южного угла большого двора (A на первом плане) в прямоугольное помещение для охраны, подобное тому, о котором уже говорилось. В этой караульной комнате четыре двери. Одна ведет через небольшой квадратный вестибюль в большой двор, две стороны которого были заняты конюшнями, мастерскими и кладовыми; вторая, как мы видели, ведет во двор гарема; третья - в первую из нескольких прямоугольных палат, окружающих этот двор на юго-востоке; четвертая - в своеобразный коридор, проходящий между стеной гарема (U) и стеной большого четырехугольника, заканчивающийся на площадке вокруг *Обсерватории*. Через этот последний вход король мог попасть в апартаменты своих жен по маршруту, который, хотя и был длиннее, но гораздо более уединенным, чем тот, что проходил через большой четырехугольник. Возможно, проход был перекрыт деревянной галереей, что позволяло пользоваться им в любую погоду.

Гарем состоял из трех дворов, вокруг которых располагались несколько маленьких комнат и несколько больших залов, предназначенных, несомненно, для использования в торжественных случаях. На стенах не было барельефов, их украшал лишь слой белой штукатурки, пересеченный у подножия черным дадо высотой тридцать два дюйма. В отличие от земляных полов в серале, большинство полов в гареме были вымощены кирпичом или каменными плитами.

Сердцем гарема был двор, обозначенный на нашем плане буквой U. Его убранство было чрезвычайно богатым. По крайней мере с одной стороны подножие стены было украшено своеобразной мозаикой из эмалированного кирпича, над которой возвышались группы полуколонн (рис. 101 и рис. XV.). Двери фланкировались статуями и высокими деревянными валами, обшитыми металлом, на вершинах которых находились наконечники пальмовых листьев из позолоченной бронзы, свободно передающие высокий стебель и изящную головку финикового дерева. Мы восстановили одну из частей этого двора в перспективе (рис. 7), не вводя ничего условного, кроме верхней части стены[24].

На этой гравюре можно заметить расположение (на плане оно еще более отчетливо), которое больше нигде не встречается. Площадь вымощенного кирпичом двора пересекали две линии каменных плит, пересекающихся между собой в центре и расположенных немного выше общего уровня тротуара. Эти дорожки вели к трем спальням в трех углах четырехугольника и к маленькой неважной на вид комнате в четвертом углу. Три спальни были совершенно одинаковыми и не похожими друг на друга, как и все остальные помещения дворца. Это были большие продолговатые комнаты; примерно треть их площади занимал своеобразный дайс, возвышавшийся над остальным полом на двадцать четыре дюйма, к которому вели пять кирпичных ступеней. В центре торцевой стены находился своеобразный альков, пол которого был на четыре фута три дюйма выше пола даиса. Этот альков был украшен желобками и увенчан аркой из эмалированного кирпича (рис. 90, том I). Его размеры составляли девять футов в ширину и три фута четыре дюйма в глубину, то есть удобное пространство для кровати, до которой можно было добраться с помощью подвижных ступенек. Томас без колебаний включил такую кровать в свою реставрацию. Барельефы послужили ему образцом для подражания[25].

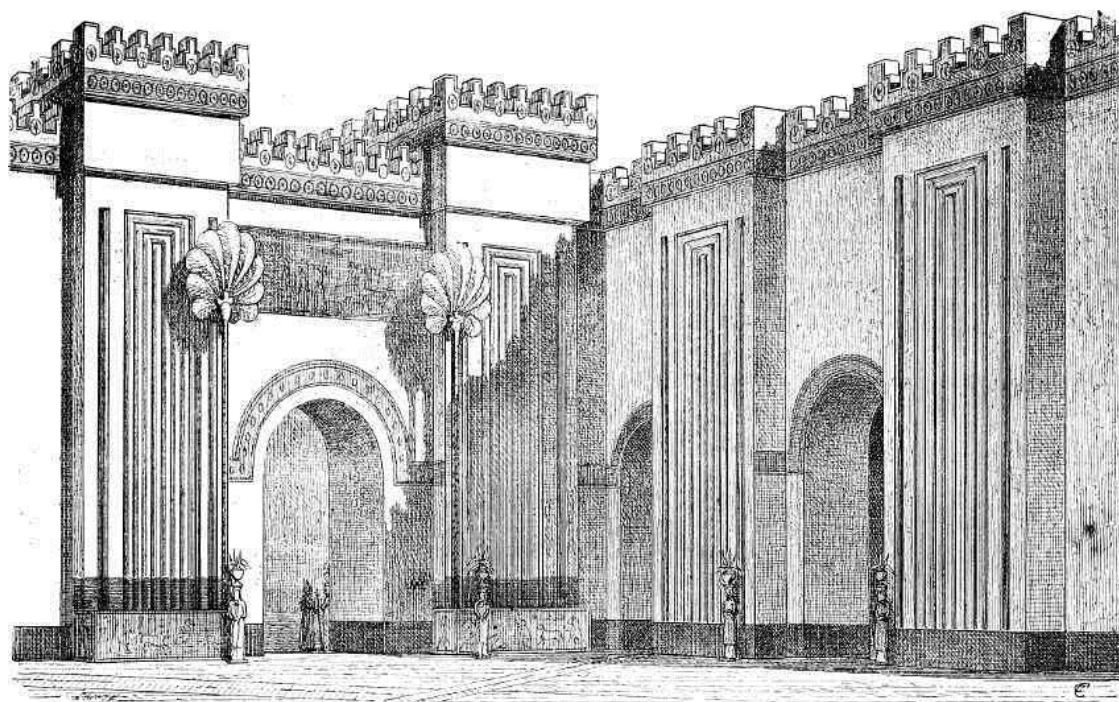


Рис. 7 - Двор гарема во дворце Саргона в Хорсабаде; составлено по Томасу.

Обратите внимание, что дворы гарема дают доступ к трем основным группам покоев, и что эти группы не имеют прямого сообщения друг с другом. Каждая из трех групп имеет свой отдельный вход. Обратите внимание также на то, что в три упомянутые нами спальни нет других входов, кроме как из внутреннего двора; что все они богато украшены, и что ничто в их форме или расположении не позволяет предположить, что они предназначались для слуг или других людей низшего ранга - по восточному обычаю во все времена такие люди спали на коврах, циновках или матрасах, расстилаемых на мощеных полах ночью и убираемых в шкафы днем - и вы согласитесь, что вывод, к которому пришли те, кто изучал план гарема Саргона, по крайней мере, очень вероятен. У Саргона было три царицы, которые жили в трех апартаментах; каждая из них выделила в свое пользование одну из описанных нами государственных спален, но занимала ее только тогда, когда была призвана принять своего царственного супруга.^[26] В остальные ночи она спала в своих собственных апартаментах среди евнухов и женщин-домохозяек. Эти апартаменты представляли собой нечто вроде большого салона, открытого небу, но защищенного с одного конца полукуполом (Т, Х и особенно Z, где интерьер сохранился лучше). Растянувшись на подушках, которыми был усыпан даис в этом конце комнаты, султана, если можно так выразиться, подобно жительницам современной Турции, могла наслаждаться выступлениями музыкантов, певцов и танцовщиц, принимать визиты и проводить время в мечтательной манере, столь дорогой восточным людям. Мы уже приводили (т. I, рис. 55) реставрацию в перспективе полукупола, который, по словам Томаса, закрывал дальние концы этих приемных залов^[27].

Предположим, что эта часть дворца восстановлена до первоначального состояния; она была бы вполне готова принять гарем любого персидского или турецкого принца. Все те же меры предосторожности против побега или вторжения, та же тщательная изоляция соперничающих претенденток на благосклонность хозяина, все так же были бы приняты. Ревность, не решающаяся ни на какое преступление, с помощью которого можно устранить соперницу, достаточно распространена среди праздных и вспыльчивых обитательниц, а среди многочисленных рабынь легко найти готовое орудие для осуществления любого мстительного замысла. Моральные, как и физические условия, мало изменились, и

восточному архитектору все еще приходится принимать меры предосторожности, которые были необходимы тридцать веков назад.

Еще одним примером того, что современные механизмы не существовали ранее, является огромное количество дворцовых офисов. Эти состоят из ряда палат к юго-западу от двора, обозначенного А, и целого квартала, большего, чем гарем, который находится в юго-восточном углу кургана и включает несколько широких четырехугольников (В, С', С, D, D', F, G и т. д.).[28] Мы не смогли бы подробно описать эту часть плана, не уделив ей больше места, чем мы можем выделить. Мы должны довольствоваться тем, что М. Плейс, тщательно изучив их расположение и предметы, найденные в них во время раскопок, сумел определить, иногда с абсолютной уверенностью, иногда с очень большой вероятностью, назначение почти каждой группы камер в этой части дворца. Юго-западная сторона большого двора была занята складами; комнаты были заполнены кувшинами, эмалированными кирпичами, вещами из железа и меди, провизией и различной утварью для использования во дворце, а также награбленным в завоеванных странах; это было, так сказать, то, что сейчас называется *хазне* или казначейством. Склады не сообщались друг с другом; у них была только одна дверь, ведущая в большой двор. Но из каждого выходила небольшая внутренняя комната, которая, возможно, служила жилищем кладовщика.

На противоположной стороне двора находилось то, что Плейс называет *активной частью служебных помещений (la partie active des dépendances)*, - комнаты, где выполнялись все те домашние работы, без которых роскошная жизнь королевского дома зашла бы в тупик. Кухни и пекарни легко узнавались по содержимому глиняных ваз; бронзовые кольца, вделанные в стену, указывали на конюшни - на Востоке наших дней лошадей и верблюдов привязывают к подобным кольцам. Рядом с конюшнями длинная галерея, в которой можно было удобно расположить большое количество колесниц и упряжи, была признана каретным домом. Есть лишь несколько комнат, в которых не было бы видно их возможного назначения. В двух небольших камерах между дворами А и Б камни пола пробиты круглыми отверстиями, ведущими к квадратным сточным трубам, которые, в свою очередь, соединяются с большим кирпичным сводчатым стоком. Использование такого приспособления очевидно[29].

Можно с уверенностью предположить, что комнаты, в которых не было обнаружено никаких особых указаний на их назначение, были в основном жилищами слуг. Они, как правило, очень малы по размеру.

С другой стороны, дворы были просторными, а проходы - широкими. Много места требовалось для циркуляции домашней прислуги, которая обеспечивала столы серала и гарема, для выгула лошадей и мытья колесниц. Если после исследований Плейса оставались какие-либо сомнения относительно назначения этого квартала дворца, они были устранены ассирийскими текстами. На терракотовой призме, на которой Сеннахериб, повествуя о своих походах, описывает восстановление своего дворца, он говорит: "Цари, мои предшественники, построили служебный двор для багажа, для тренировки лошадей, для хранения утвари". Эсархаддон в другой надписи говорит о "части, построенной царями, его предшественниками, для хранения багажа, для размещения лошадей, верблюдов, дромадеров и колесниц"[30].

Теперь мы совершили экскурсию по дворцу и снова оказались перед пропилями, откуда мы отправились в путь. Этот пропилю, должно быть, был одним из лучших творений ассирийской архитектуры. В нем было не менее десяти крылатых быков разных размеров, одни параллельно, другие перпендикулярно направлению стены. Шесть из них находились в центральном дверном проеме, который, по всей вероятности, предназначался для царя и его

свиты. Пара колоссов поменьше фланкировала каждую из двух боковых дверей, через которые, несомненно, проходила между рядами стражников непрерывающаяся толпа посетителей, солдат и домочадцев. Концепция этого фасада, с его высоким основанием и восходящими линиями двойного лестничного марша, соединяющего его с городом внизу, действительно грандиозна, а размер двора, в который он вел, не намного меньше двух акров с половиной, был достоин такого подхода.

Огромные размеры этого двора объясняются не только стремлением к внушительным размерам, но и той важной ролью, которую он играл в экономике дворца. С его помощью три основных подразделения - сераль, гарем и хан - были связаны друг с другом. Когда не было особых причин для совершения дэтура, его пересекал каждый, кто хотел попасть из одной части в другую. Это было своего рода общее место встречи и общий проход, и его огромные размеры были необходимы не более чем для удобной циркуляции слуг с провизией для царских столов, военных отрядов, рабочих, идущих на свою работу, дам гарема, выходящих на воздух в паланкинах в сопровождении евнухов, и царских процессий, в которых принимал участие сам царь.

Была ли часть платформы засажена садами или засажена деревьями и цветами, мы не знаем. Конечно, раскопки ничего не скажут нам по этому поводу, но нет никаких доказательств того, что мастера, для которых было создано все это архитектурное величие, не были лишены любви к тенистым рощам, и что они любили иметь деревья по соседству со своими жилищами. Висячие сады Вавилона славились более двадцати веков. Барельефы говорят нам о том, что ассирийцы были склонны к такой же роскоши. На скульптурном фрагменте из Куюнджика мы видим ряд деревьев, венчающих террасу, поддерживаемую рядом остроконечных арок (т. I, рис. 42); другая плита из того же дворца Сеннахериба показывает нам деревья, поддерживаемые колоннадой (рис. 8). Если Саргон создал в какой-либо части своего дворца сад, подобный тому, на который намекает скульптурная сцена, где Ассурбанипал изображен за столом со своей женой (Vol. I., Fig. 27), то он должен был находиться в северо-западном углу платформы, рядом с храмом и ступенчатой башней. В этом углу кургана много открытого пространства, и, будучи удаленным от главных входов во дворец, он более тихий и уединенный, чем любая другая часть царского жилища. Здесь, как нигде, мы можем представить себе террасы, покрытые растительной землей, на которых могли бы процветать и отбрасывать благодарную тень виноградная лоза, фи́га, гранат и высокая пирамида кипариса. Однако существование таких садов настолько неопределенно, что мы не уделяем им никакого внимания в наших попытках реставрации.



Рис. 8 - Висячий сад; из Layard.

Для обслуживания такого здания необходим обильный запас воды. Откуда она поступала? И как ее хранили? Я был поражен, обнаружив, что большинство тех, кто изучал ассирийские дворцы, никогда не задавали себе этих вопросов.[\[31\]](#) Можно было бы ожидать, что здание будет снабжено, как обычно в жарких странах, просторными цистернами, которые можно было бы легко наполнять в сезон дождей; но ни в Хорсабаде, ни в Куюнджике, ни в Нимруде не было найдено ни малейших следов таких цистерн. Возможно, ассирийским строителям было бы слишком сложно сделать их водонепроницаемыми, имея в своем распоряжении необходимые материалы. Не было обнаружено и колодцев. Их глубина должна была быть слишком большой для обычного использования. Не стоит забывать, что к высоте кургана нужно прибавить расстояние под обычной поверхностью страны, на котором можно было бы пробить водные пласты. В целом можно предположить, что запасы воды для обитателей дворца доставлялись в глиняных кувшинах, а службу несла целая вереница женщин, лошадей и ослов, с утра до ночи курсировавших между рекой, а точнее каналом, который доставлял воды Хаусера к самому подножию кургана, и дворцом[\[32\]](#).

На этом мы закончили изучение устройства ассирийского дворца и можем с уверенностью утверждать, что оно не было придумано архитектором Саргона. Они были подсказаны отчасти характером используемых материалов, отчасти необходимостью удовлетворения

потребностей. План ассирийского дворца должен был расти в масштабе и последовательности с ростом могущества ассирийских царей. По мере того как их ресурсы увеличивались, а инженеры становились все более искусными, от архитекторов требовалось больше удобства и более богатого убранства. Мы подробно остановились на Хорсабаде, потому что он представляет собой наиболее полный и хорошо сохранившийся пример типа, часто повторяющегося в течение десяти или двенадцати веков. В некоторых отношениях, например, в конструктивных процессах и вкусе украшений, ассирийский дворец напоминал другие здания страны; его главная оригинальность заключалась в количестве комнат и принципах их распределения.

Метод, использованный при объединении этих бесчисленных апартаментов, по словам М. Плейса, "почти наивен в своей простоте"[33] План разделен на столько отдельных параллелограммов, сколько отделов нужно было разместить; эти прямоугольники расположены так, что они касаются друг друга либо под углом, либо по длине стороны, но они никогда не проникают один в другой и никогда не командуют друг другом. Они примыкают друг к другу или почти примыкают, но всегда независимы. Так, дворец состоит из трех основных подразделений: сераля, гарема и хана. Каждый из них представляет собой прямоугольник, и каждый лежит на одной стороне большого общего квадрата, обозначенного на нашем плане буквой А. Тот же принцип действует и в отношении мелких подразделений. Они состоят из меньших прямоугольников, также выходящих на непокрытые дворы, и не имеют боковой связи друг с другом. Изучите план, и вы увидите, что в серале эта система реализована так же жестко, как и в гареме. Таким образом, различные части дворца одновременно изолированы и расположены близко друг к другу, чтобы их обитатели могли жить своей жизнью и выполнять свои обязанности в самой совершенной независимости.

Методичный дух, которым управлялись эти комбинации, был тем более необходим в здании, где не было возможности наложения одного этажа на другой. Весь дворец представлял собой один огромный первый этаж. Устроить на одном уровне более тридцати дворов и более двухсот залов и покоев, обеспечить удобный доступ из одного в другой, держать вспомогательные части в надлежащем подчинении, дать каждому помещению его наиболее подходящее место в целом - такова была задача, поставленная перед ассирийским строителем. Опираясь на долгий опыт, он решил ее с максимальной рассудительностью и доказал, что не лишен ни прозорливости, ни мастерства, ни изобретательской силы.

§ 3. Другие дворцы Месопотамии.

Тип дворца, который мы изучали в Хорсабаде, как и ступенчатые башни, является развитием халдейских построек, ведущие линии которых были установлены за много веков до того, как князь Калаха и Ниневии начали возводить свои роскошные дома. На месте древних городов Нижней Халдеи находятся здания, которые, по-видимому, относятся к очень отдаленной эпохе, здания, в которых мы можем увидеть первый набросок, так сказать, для великолепных жилищ Саргона и Сеннахериба.

Самым важным из этих зданий и самым интересным является руина в Варке, которую Лофтус называет *Вусвас* (рис. 172, том I., буква В на плане).[34] К сожалению, его исследования были очень неполными, и его описание очень краткое, а его план руины дает только небольшую ее часть (рис. 9). Однако и этого достаточно, чтобы показать общий характер строения. Оно стояло на прямоугольном кургане длиной около 660 футов и шириной 500. Несмотря на огромное скопление мусора, Лофтусу удалось обнаружить открытую дверь во внешней стене и несколько камер разного размера, сообщающихся с большим двором. Толщина стен и отсутствие симметрии были такими же, как в Хорсабаде; проемы находились не посередине

комнат. В длинной стене, украшенной панелями и желобками, которая до сих пор сохранилась среди руин на высоту около двадцати четырех футов и длиной около 172 футов, можно различить задний фасад, через который не было входа и выхода. Мы уже копировали репродукцию Лофтуса этого фасада ради его украшения (рис. 100, том I.).

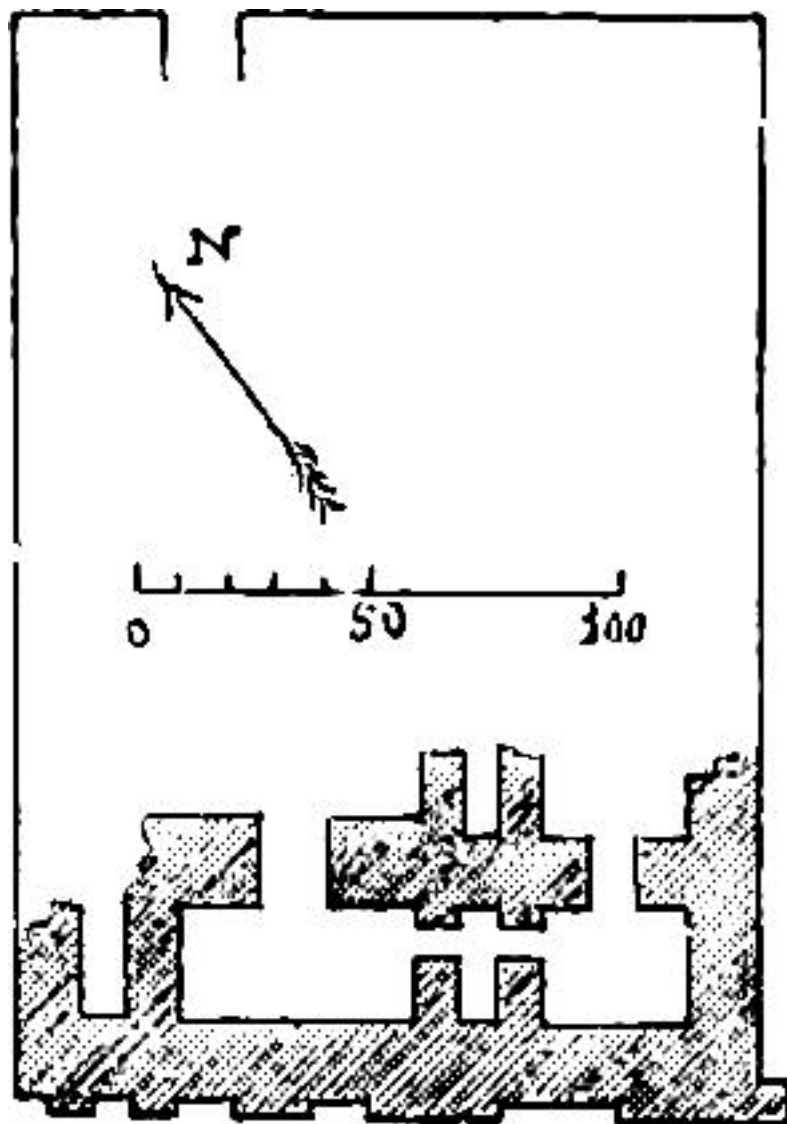


Рис. 9. План дворца в Варке; из Лофтуса.

Здание в Сиртелле (*Телло*), в котором М. де Сарсек обнаружил столь любопытные статуи, было менее обширным; его длина составляла всего 175 футов при ширине 102. Грани параллелограмма были слегка выпуклыми, что придавало зданию общую форму терракотовой кадки (рис. 150, том I). Здесь раскопки зашли достаточно далеко, чтобы дать нам лучшее представление об общем устройстве, чем мы можем получить в Уарке. Большой центральный двор, вокруг которого расположены многочисленные квадратные и продолговатые квартиры, был расчищен; есть отдельный квартал, который, возможно, является гаремом; под одним из углов двора можно различить массивные ступени *зиккурата*. Стены полностью выполнены из жженого кирпича. Они украшены только на главном фасаде, где орнамент относится к тому же классу, что и в Вусвасе - полуколонны, смешанные с желобками, в которых горизонтально воспроизведено возвышение ступенчатого бастиона.

Ни в одном из развалин жилищ, найденных в этом районе английскими исследователями, палаты не были иначе как прямоугольными. Тейлор расчистил несколько залов в двух зданиях в Мугейре (рис. 10) и Абу-Шарейне (рис. 11 и 12) соответственно. Оба они стояли на искусственных насыпях, и трудно поверить, что это были частные жилища. Стены нескольких комнат в Мугейре, похоже, были украшены глазурованными кирпичами; в Абу-Шарейне не было ничего, кроме грубо окрашенной штукатурки. В одной из комнат еще можно различить фигуру человека с птицей на кулаке.

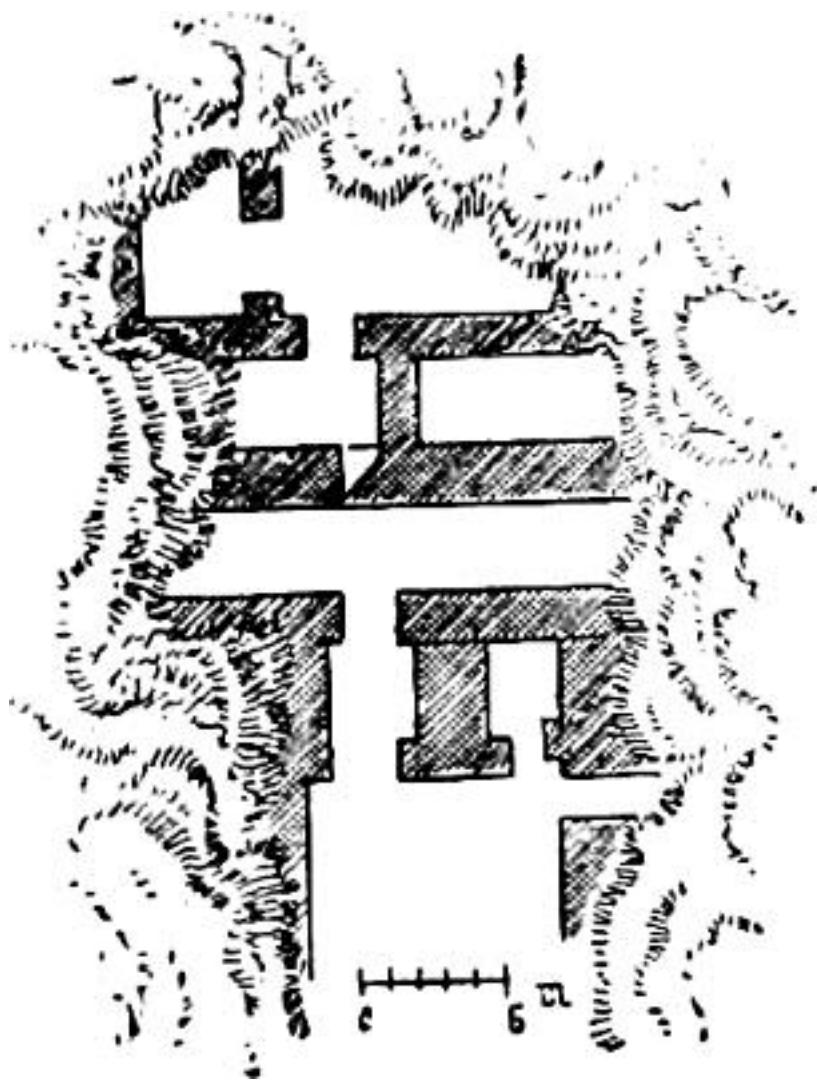


Рис. 10.- План камер в Мугейре; из Тейлора.

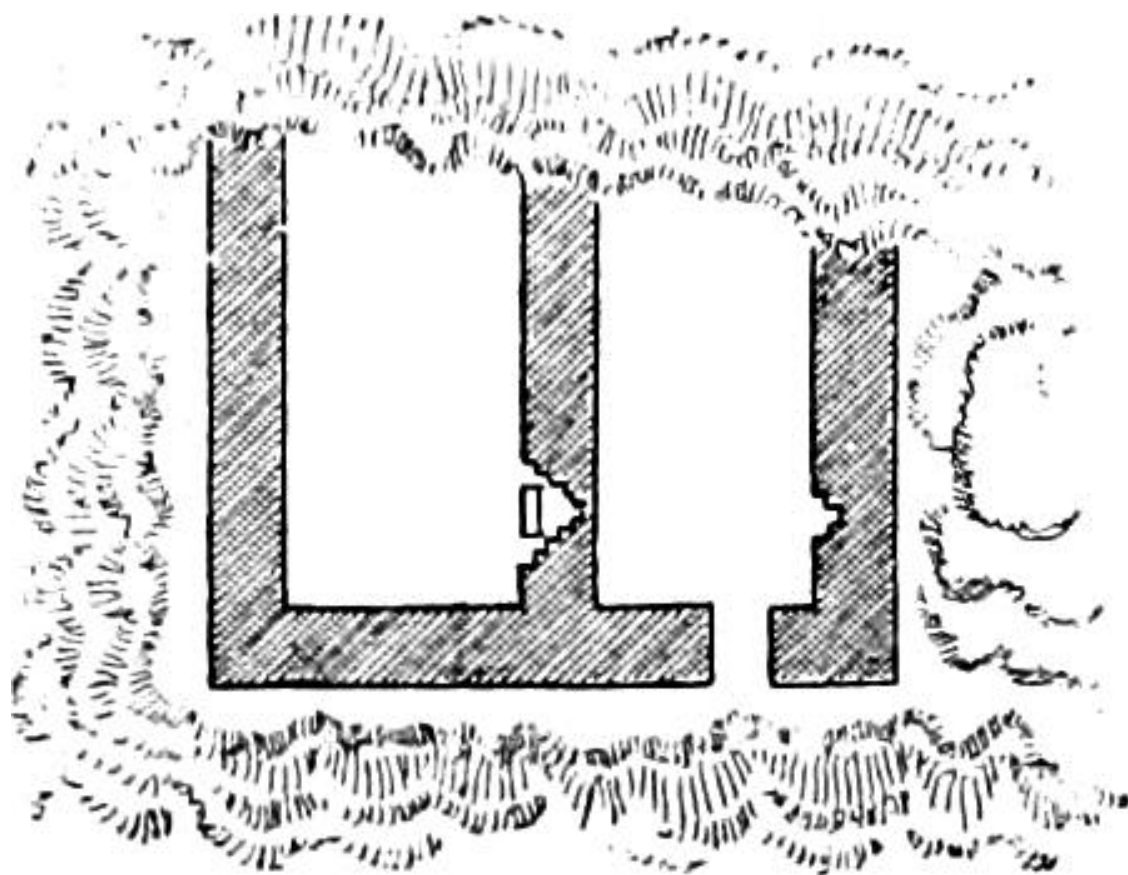


Рис. 11.- План камер в Абу-Шарейне; из Тейлора.

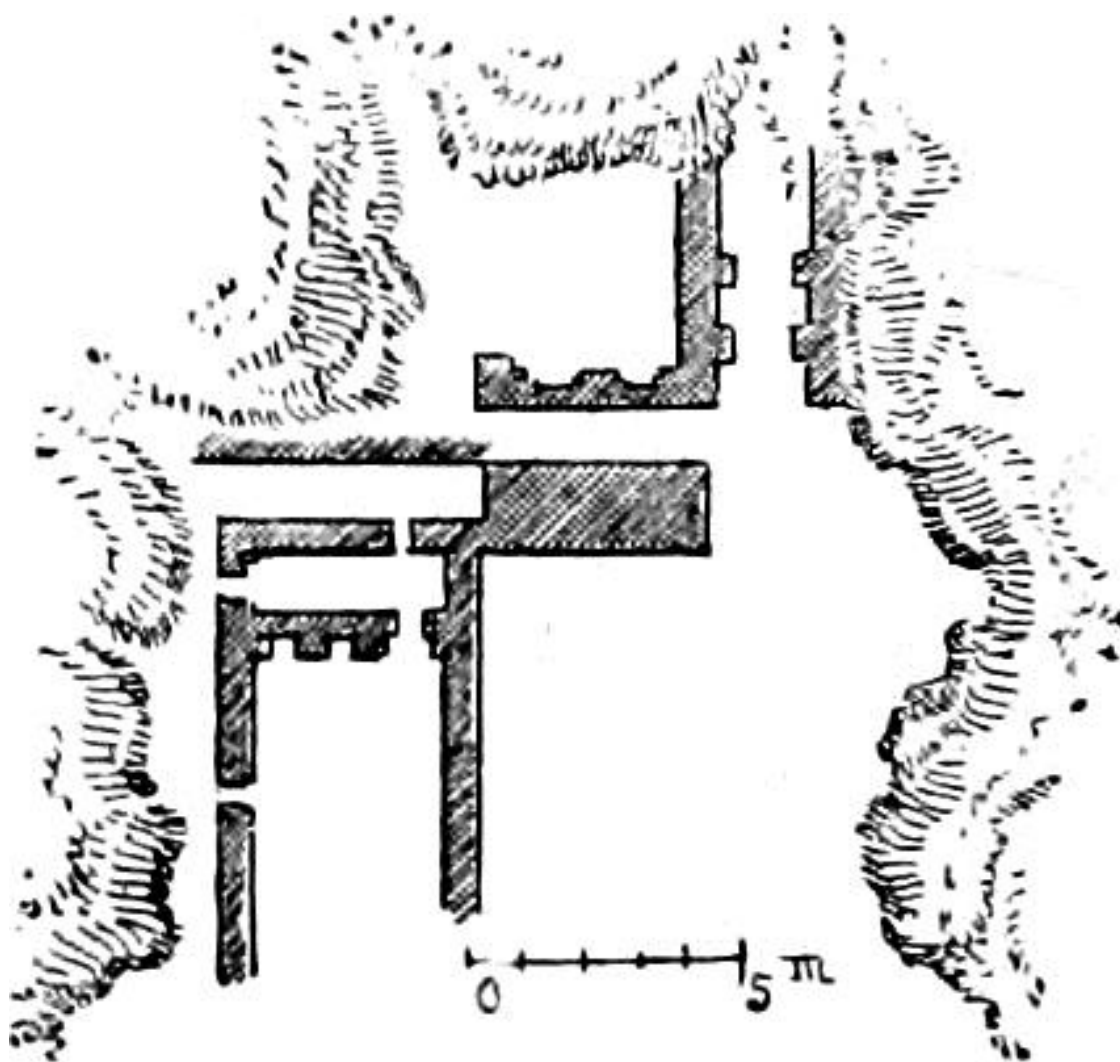


Рис. 12.- План палат в Абу-Шарейне; из Тейлора.

Именно в Вавилоне мы должны были найти шедевры этой архитектуры, в столице Навуходоносора, где халдейский гений, перед тем как окончательно потерять свою автономию, предпринял высшее усилие, результатом которого стали здания, приписываемые путешествующими греками их знаменитой Семирамиде. У нас нет причин не верить Ктесию, когда он говорит, что в Вавилоне было два дворца: один на левом, другой на правом берегу Евфрата. "Семирамида, - говорит Диодор, следуя своему обычному руководству, - построила для себя двойную резиденцию, недалеко от реки и по обе стороны моста, откуда она могла в одно и то же время наслаждаться видом на весь город и, так сказать, держать в своей власти ключи от самых важных частей столицы". Поскольку Евфрат протекает через Вавилон в южном направлении, один из этих дворцов был обращен к восходящему, а другой - к заходящему солнцу. Вокруг дворца, обращенного на запад, она построила стену в шестьдесят стадий в окружности и т.д." [35].

Более крупный и богато украшенный из двух дворцов находился на левом берегу [36]. Его сосед напротив исчез и не оставил следов. Евфрат постепенно вклинивался в его правый берег со времен античности и уже давно разъединил и унес последние камни и кирпичи западного дворца. Восточный же дворец до сих пор представлен одним из больших курганов, возвышающихся над равниной; этот курган называется Каср, или замок (рис. 183, т. I). Его окружность сейчас не превышает мили [37]. Его форма - продолговатый параллелограмм, самая длинная сторона которого находится рядом с рекой и параллельна

ей. Однако фланги кургана были так глубоко изрезаны искателями сокровищ и строительных материалов, что теперь не прослеживается никаких следов его устройства. Все кирпичи, использованные для строительства, носят имя Навуходоносора.

К югу от Касра находится еще один курган, возвышающийся над равниной примерно на сто футов и имеющий очень неправильную форму. Это *Тель-Амран-ибн-Али*, или *Телль-Амран* (рис. 183, т. I). По общему мнению, здесь находится все, что осталось от висячих садов, и это предположение подтверждается многочисленными гробницами, относящимися к селевкидскому, парфянскому и сасанидскому периодам, которые были найдены на его флангах при любой попытке раскопок. [38] Телль-Амран, похоже, был гораздо более популярным хранилищем трупов, чем Вавилон, Каср или Бирс-Нимруд, и это предпочтение легко объяснимо. Верим ли мы вместе с Диодором, что сады поддерживались большими каменными архитравами, или вместе со Страбоном, что они стояли на нескольких этажах сводов, мы можем понять, что в любом случае в их подконструкции были длинные галереи, которые, когда сады перестали поддерживать и все здание было заброшено, легко превращались в места захоронений. [39] Дворцовые и храмовые курганы не предоставляли таких возможностей. Они были твердыми, и для того, чтобы похоронить в них труп, пришлось бы вырезать в них могилы. Каср представлял собой готовую катакомбу, в которую с минимальными затратами можно было поместить любое количество гробов.

Раскопки в Касре и в Телль-Амране, возможно, позволят обнаружить множество ценных предметов, но вряд ли удастся обнаружить какую-либо комнату или другую часть здания в такой хорошей сохранности, как многие из тех, что находятся в ассирийских дворцах. К последним, таким образом, мы должны снова обратиться, чтобы завершить наше исследование гражданской архитектуры Месопотамии.

Если мы поместили здания, из которых английские исследователи извлекли столько ценных памятников, во вторую очередь, то это не только потому, что их исследование неполно, но и потому, что они не так легко поддаются нашей цели, как те, что расчищены ММ. Ботта и Плейс. В Хорсабаде никогда не было никаких зданий, кроме построенных Саргоном; город и дворец были построены за один раз, и те, кто берется за их изучение, не рискуют перепутать работу разных поколений. План, который мы так подробно рассмотрели, действительно был разработан ассирийским архитектором, которому Саргон поручил руководство работами. Вряд ли можно сказать то же самое о руинах, исследованных мистером Лэйярдом и его преемниками. В курганах Нимруда и Куюнджика одно царское жилище сменяло другое, и у архитекторов, работавших над ними, вряд ли были свободные руки. В определенной степени им приходилось считаться с уже существующими постройками. Возможно, это иногда мешало им расширять свои работы настолько, насколько они хотели, в том или ином направлении, или даже заставляло их время от времени менять уровень пола; поэтому современному исследователю не всегда легко понять, как именно он стоит среди руин их творений, или четко отличить работу одной даты от другой [40].

Именно в Нимруде это недоумение ощущалось в первую очередь, пока расшифровка надписей не позволила легко различать разные периоды и князей. Это название Нимруд, переданное древними преданиями, собранными в книге Бытия, было дано кургану, который возвышается примерно в шести лигах к югу от Моссула, на левом берегу Тигра, и своей формой и высотой привлекает внимание каждого путешественника, спускающегося по течению. Сейчас река находится на некотором расстоянии от руин, но, как показывает наша карта (рис. 1), можно легко проследить ее древнее русло, которое находилось недалеко от подножия кургана. Последний представляет собой вытянутый параллелограмм, около 1300 ярдов в одну сторону и 750 в другую (см. т. I, рис. 145). Над его избитыми непогодой

сторонами и плоским пространством на их вершине до начала раскопок возвышалась вершина конического кургана, в котором Лэйард обнаружил нижние этажи ступенчатой башни (рис. 13). Калах, по-видимому, был первой столицей Ассирийской империи и даже сохранил значительное значение после того, как Саргониды перенесли место правления в Ниневию и построили в последнем городе свои самые роскошные здания. Почти каждый значимый царь, вплоть до последних лет монархии, оставил в Нимруде отпечаток своей руки[41].

Из всех царских зданий в Калахе наиболее методично и тщательно расчищался самый древний - северо-западный дворец, или дворец Ассурназирпала (885-860). Он не был полностью открыт, но самые богато украшенные части, соответствующие сералю в Хорсабаде, были расчищены. На прилегающем плане (рис. 14) видна планировка, весьма схожая с дворцом Саргона. Большой двор окружен с трех сторон таким же количеством прямоугольных групп апартаментов, каждая из которых образует отдельную свиту с собственными входами во двор.

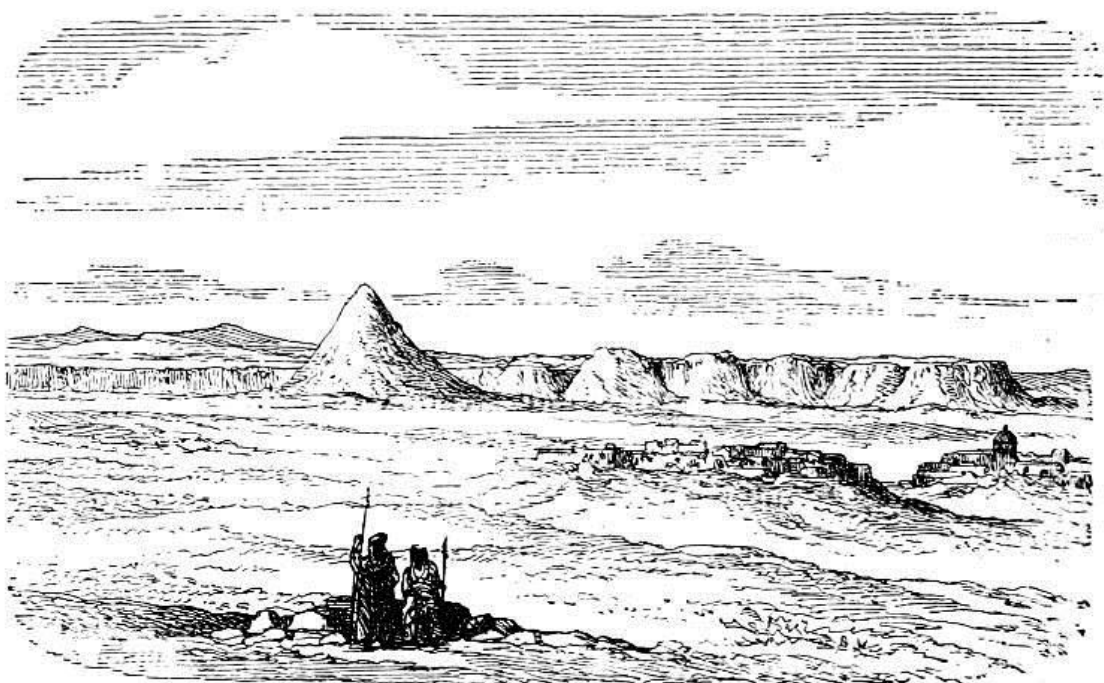


Рис. 13. Общий вид Нимруда; из Layard.

Главный вход обращен на север. Два больших дверных проема, над которыми возвышаются крылатые и человекоподобные львы, открывают доступ к длинной галерее (4 на плане). В западном конце этой галереи находится небольшая платформа или даис, поднятая на несколько ступеней над остальным полом. На ней, несомненно, располагался трон короля в те дни приема, когда подданные и вассалы толпились у его ног. Некоторое представление о том, каким должен был быть такой прием, можно получить из индийского *дурбара* или из ежегодного обзора султаном Турции всех своих великих государственных чиновников на празднике *Курбан-Байрам*. Я был свидетелем последней церемонии в старом серале в 1857 году, и когда эти великие офицеры, подобно моллам и шейхам дервишей, сохранивших тюрбан и развевающиеся одежды Востока, склонились к ногам Абд-аль-Меджида, мне неудержимо вспомнились помпезные церемонии, изваянные на стенах Ниневии и Персеполя.

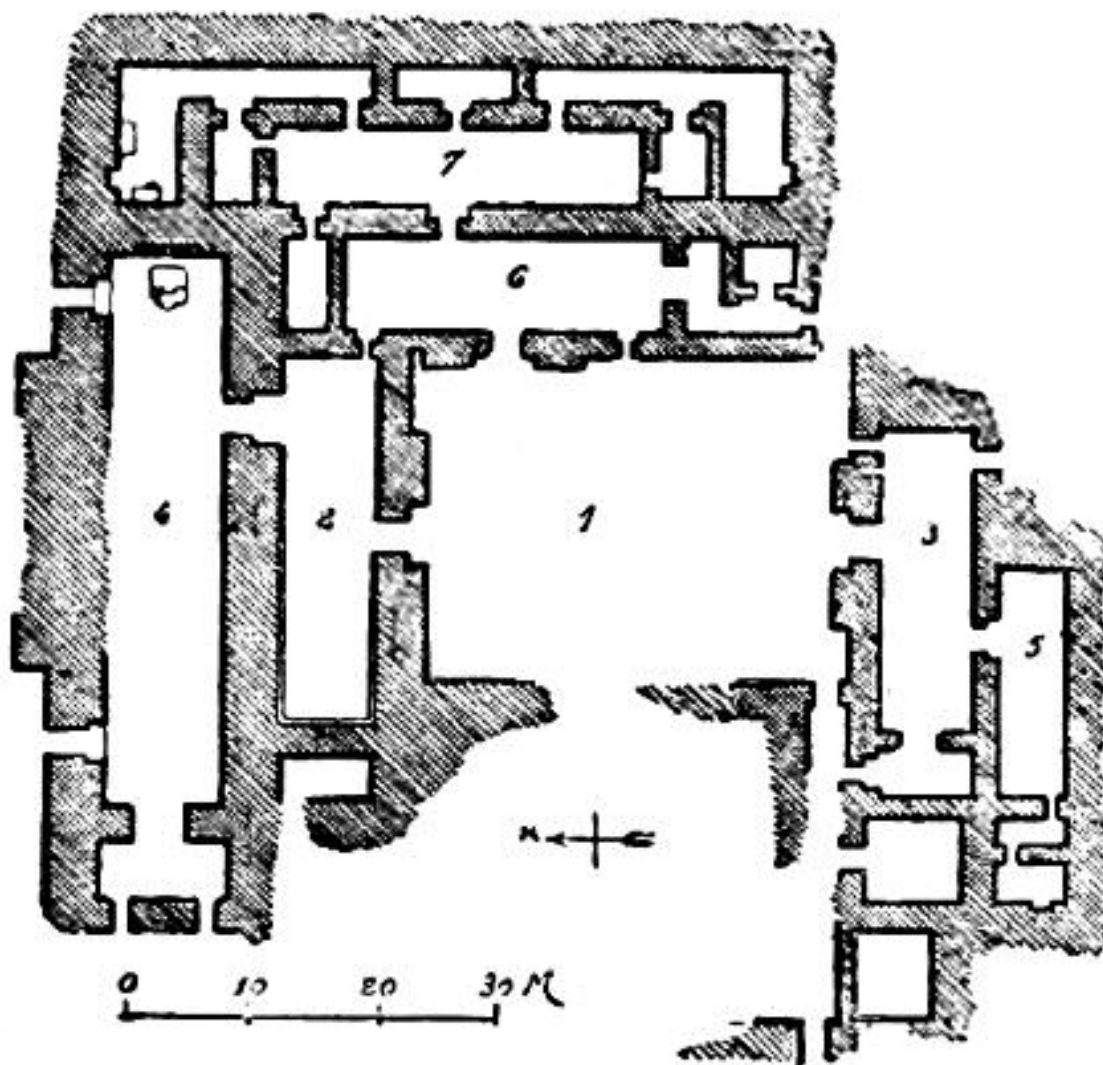


Рис. 14. План северо-западного дворца в Нимруде; из Layard.

Стены этого зала были полностью облицованы в нижней части рельефами, изображающими царя в окружении его главных офицеров, возносящих молитвы богу своего народа и выражающих почтение за уничтожение врагов и удачную охоту (рис. 15). Фигуры на этих рельефах крупнее, чем в жизни. Дверной проем, обрамленный двумя быками, ведет в другой зал (2 на плане), более короткий и узкий, чем первый. Орнамент здесь менее разнообразен. На известняковых плитах высечены попарно орлиноголовые джины, разделенные священным деревом (т. I, рис. 8). Внутренняя стена этого зала пробита изящным дверным проемом, ведущим в центральный двор (1), а в одном из углов есть более узкий проем в третий длинный зал (6), который идет вдоль восточной стороны двора. Именно в этом последнем зале были найдены самые лучшие скульптуры, те, которые, возможно, можно считать шедеврами ассирийских художников. За этим залом находился еще один, более длинный, но не такой широкий (7); затем пять покоев, завершающих дворец с этой стороны. К югу от большого двора находились два больших зала (3 и 5), схожих по устройству с уже упомянутыми, но менее богато украшенных, и несколько небольших помещений, выходящих одни в залы, другие в проходы на западе двора. Была ли она закрыта с запада зданиями, подобными тем, что расположены с трех других сторон, мы сейчас не можем сказать точно, поскольку с этой стороны курган сильно разрушен разливами Тигра, который когда-то омывал его подножие. Ничто не мешает предположить, что на этой стороне была большая лестница, ведущая вверх с берега реки[42].

В центральном и юго-западном дворцах, построенных Шалманесером II и его внуком Вулнирари III, раскопки не были проведены достаточно далеко, чтобы можно было восстановить планы. Исследователи довольствовались надписями и фрагментами скульптур из камня, слоновой кости и металла[43].

Юго-западный дворец, или дворец Эсархаддона, стал ареной исследований, достаточно продолжительных, чтобы дать нам некоторое представление о его общем устройстве (рис. 16). Английские исследователи обратили внимание на любопытное обстоятельство. В то время как работы Ассурбанипала носили яркие следы тщательности и мастерства, работы Эсархаддона имели признаки того, что они были выполнены с поспешностью, которая была равносильна небрежности, и его дворец так и не был закончен. Почти все алебастровые плиты были взяты из старых зданий.[44] Большинство из них были прикреплены к стене своими оригинальными резными поверхностями, но некоторые были повернуты в нужную сторону. Несомненно, если бы прошло время, они были бы выровнены и переделаны. Однако ничего не было закончено, кроме быков и сфинксов у дверей (т. I. рис. 85) и нескольких рельефов в непосредственной близости от них.[45] Эсархаддон умер, несомненно, до завершения работы, которая так и не была продолжена.



Рис. 15. Ассурназирпал предлагает возлияние богам после победы над диким быком. Британский музей. Рисунок Сент-Эльма Готье.

И все же его архитектор отнюдь не был лишен амбиций. На южной стороне здания он намеревался построить самый большой зал, который, насколько нам известно, когда-либо пытались построить в ассирийском дворце. Этот зал должен был быть около 170 футов в длину и 63 фута в ширину. Как только стены были подняты, он увидел, что не сможет накрыть его крышей. Ни бочковой свод, ни деревянный потолок не могли иметь такой большой пролет. Он решил преодолеть эту трудность, возведя центральную стену по главной оси помещения, на которую могли бы опираться либо деревянные балки, либо шпрингеры двойного свода. Эта стена была пробита несколькими проемами и находилась на некотором расстоянии от двух торцевых стен. Она разделяла салон на четыре разные комнаты (обозначенные на нашем плане как 1, 2, 3, 4), каждая из которых была отнюдь не маленькой. Но даже при таком изменении великолепия первоначального плана не исчезло полностью. Два колоссальных льва напротив двери были очень широко расставлены, а все проемы между различными подразделениями были достаточно большими, чтобы глаз мог свободно окинуть весь салон и воспринять первую мысль архитектора во всей ее полноте.

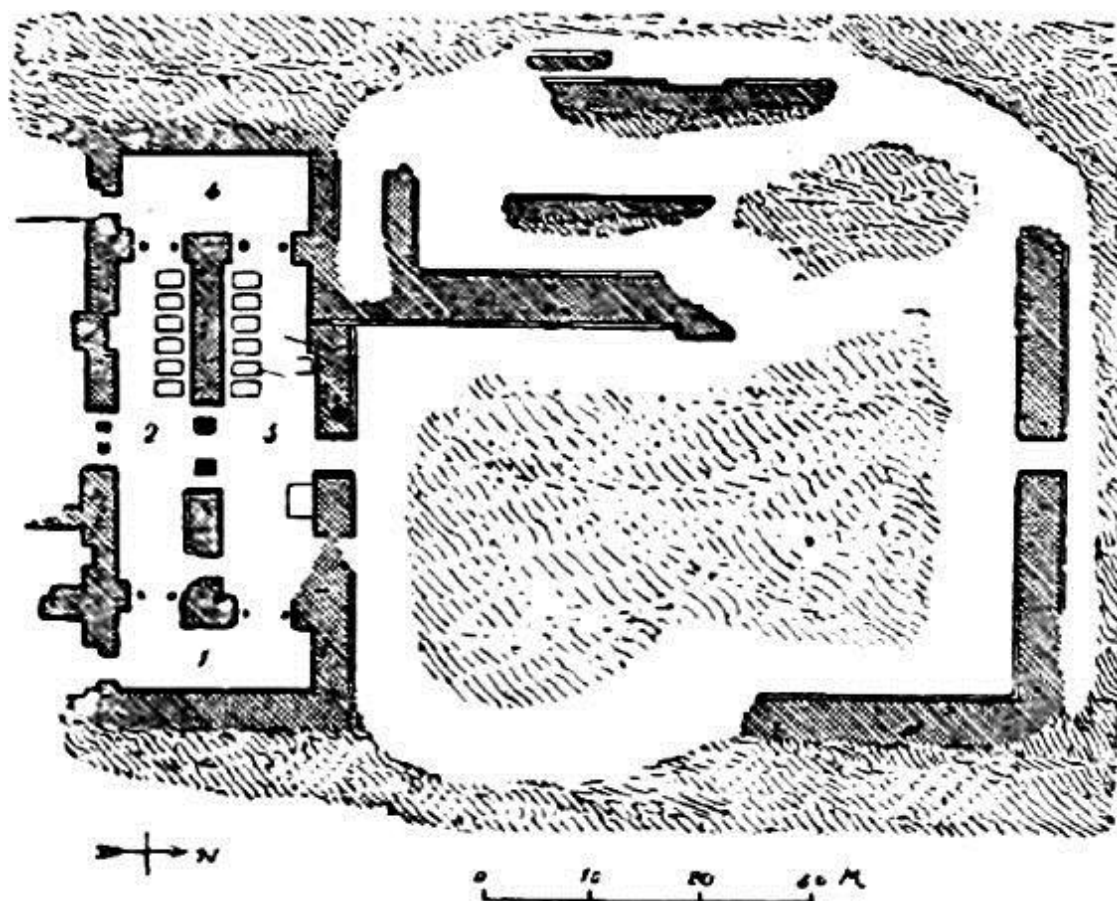


Рис. 16. План юго-западного дворца в Нимруде; из Layard.

Что касается зданий по другую сторону двора и общей площади дворца, то мы знаем очень мало; на западе были распознаны стены нескольких салонов, но они были оставлены наполовину расчищенными. На востоке оползни унесли часть зданий[46].

Между дворцом Ассурназирпала и дворцом Эсархаддона Лэйард обнаружил то, что показалось ему остатками второго этажа какого-то здания или, по крайней мере, нового здания, возведенного над более ранним (рис. 17). Побуждаемый, несомненно, редкостью этого обстоятельства, он приводит план этих останков и настолько далеко заходит, что выражает уверенность в том, что расположение, показанное на плане, было повторено на трех других гранях башни, вершина которой ему попала, все еще частично сохранившаяся[47].

Хотя Калах никогда не был заброшен, после воцарения Саргонидов он упал с первого места среди ассирийских городов; с другой стороны, попытка Саргона разместить резиденцию правительства в своем собственном городе Дур-Сарьюкин, похоже, не увенчалась постоянным успехом. С восьмого века до конца седьмого ассирийские цари, по-видимому, сделали Ниневию своим любимым местом жительства.

Место расположения этого знаменитого города много обсуждалось,[48] но, наконец, вопрос кажется решенным. Ниневия была построена на левом берегу Тигра, напротив места, занимаемого современным Моссулом. Два больших кургана, возвышающиеся на пять-тридцать футов над уровнем равнины, представляют собой подконструкции, на которых были возведены царские дома последней ассирийской династии; сейчас они известны как *Куюнджик* и *Небби-Юнас*. Как и курган Хорсабада, эти два искусственных холма примыкали к

городским стенам, которые до сих пор можно проследить почти на всем их протяжении по земляной гряде, сложенной из их материалов (рис. 18).

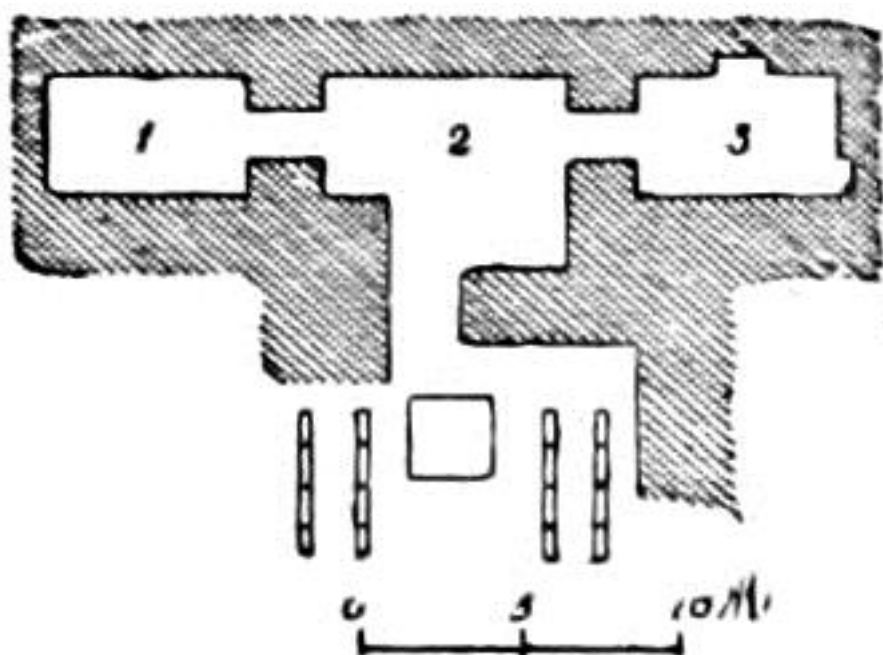


Рис. 17. Верхние камеры, раскопанные в Нимруде; из Layard.

Курган Небби-Юнас до сих пор оставался почти неисследованным. От любопытства европейцев его защищает небольшое здание на вершине и кладбище, занимающее большую часть его поверхности. Жители страны, как мусулмане, так и христиане, верят, что Иона лежит под куполом часовни, а сами они надеются упокоиться как можно ближе к его телу. На скудных участках, где нет могил, были проведены небольшие раскопки, не превышающие нескольких ударов киркой, но найденных доказательств достаточно, чтобы предположить, что Небби-Юнас также скрывает свои дворцы. И до них тоже дойдет очередь. Благодаря престижу пророка они зарезервированы для раскопок, которые будут проводиться, возможно, более систематично, чем те, что до сих пор проводились на месте Ниневии.

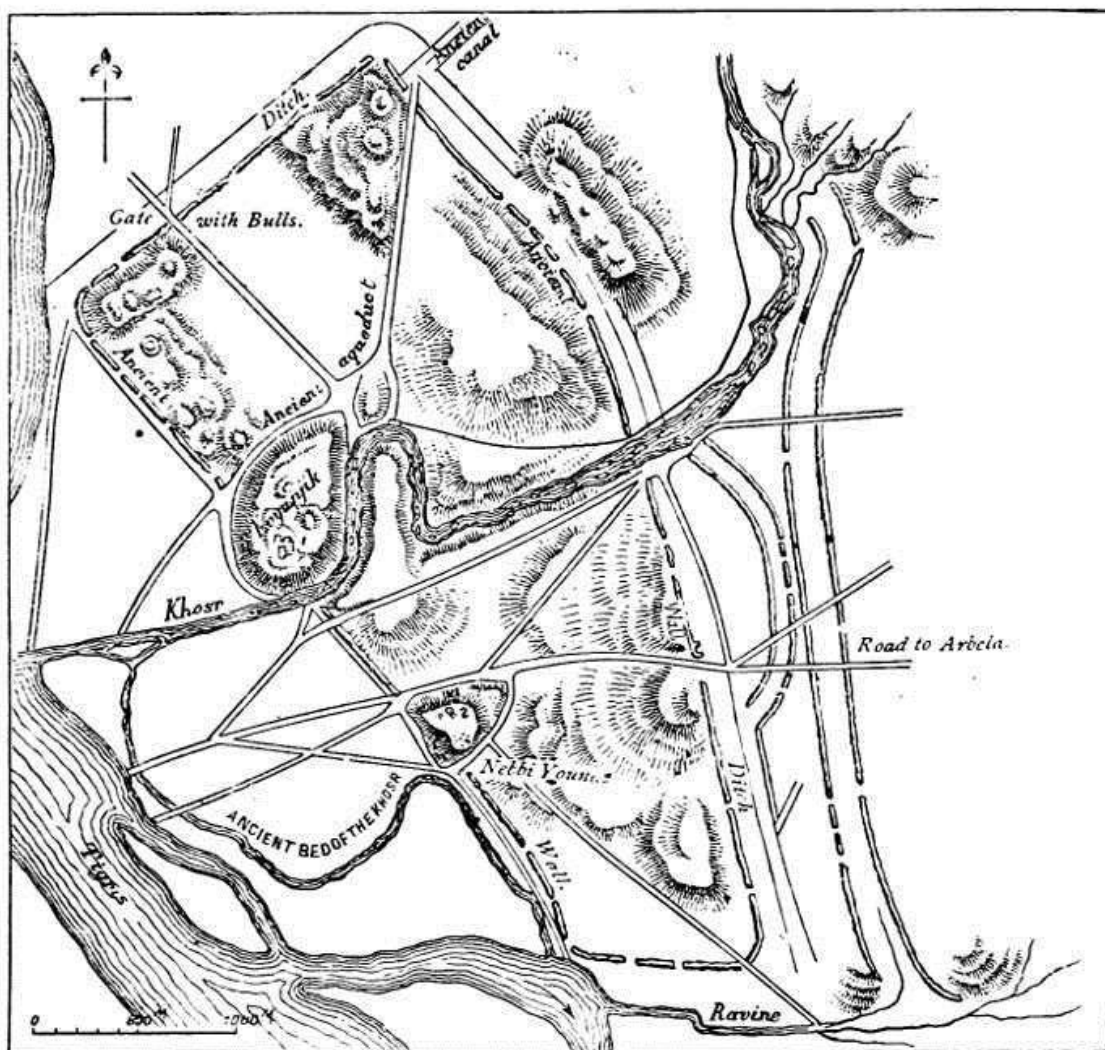


Рис. 18. Карта Ниневии; из Опперта.

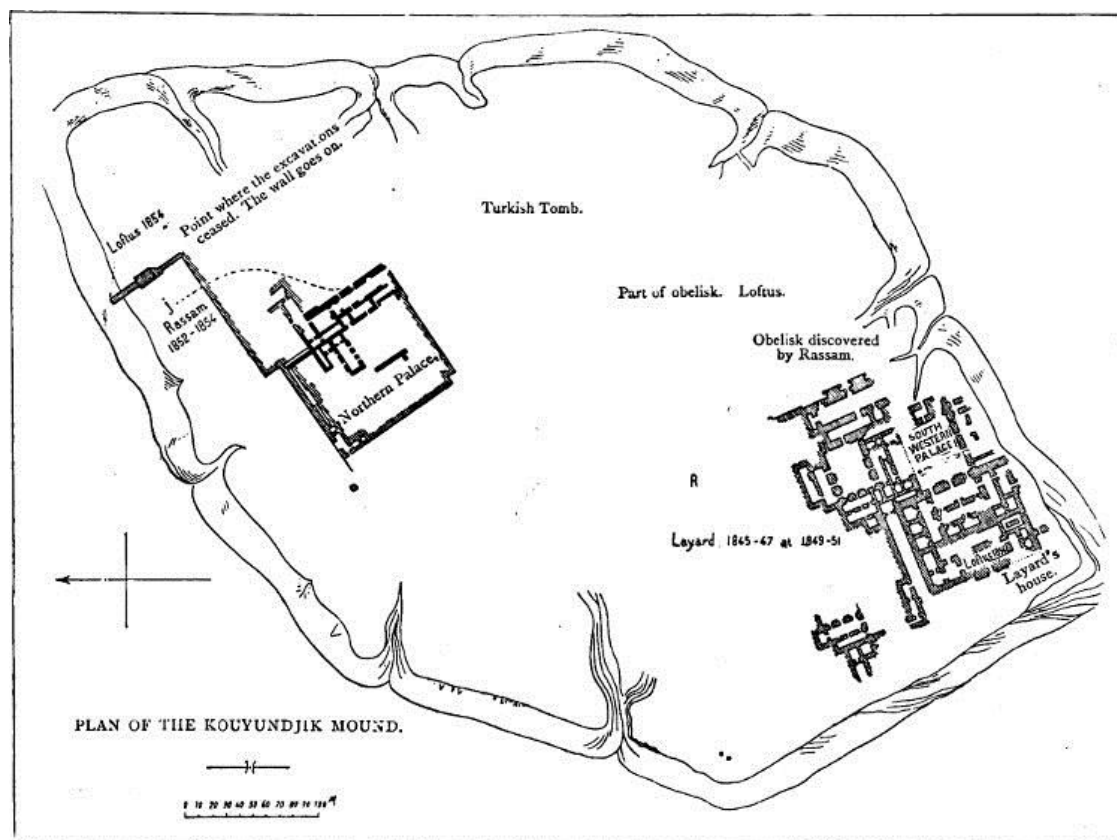


Рис. 19. План кургана Куюнджик; из книги Рассам *"Transactions"*.

В Куюнджике, напротив, не возникло никаких серьезных препятствий. Деревня сама переместилась на равнину; не было необходимости уговаривать жителей покинуть ее, как это было в Хорсабаде. Когда Ботта, начавший в этом месте инквизицию, отказался от своих попыток, английские исследователи получили возможность в свое удовольствие прозондировать фланги искусственного холма и выбрать место для атаки. Если бы они действовали так же, как Ботта и Плейс, то, возможно, обнаружили бы голые дворцы, превосходящие по масштабам и разнообразию дворцы Саргона. Об этом мы можем судить по плану г-на Рассам (рис. 19). Но после отъезда г-на Лэйярда раскопки, которые часто прерывались, а затем возобновлялись после длительных перерывов, были направлены только на обнаружение предметов, которые могли бы быть представлены в музее. По вдохновению открывалась траншея здесь и там. Исследователи часто пренебрегали измерением зданий, в которых они работали, поэтому мы имеем лишь частичные планы двух главных зданий Ниневии, дворцов Сеннахериба и Ассурбанипала, из которых было извлечено так много прекрасных памятников для обогащения Британского музея.

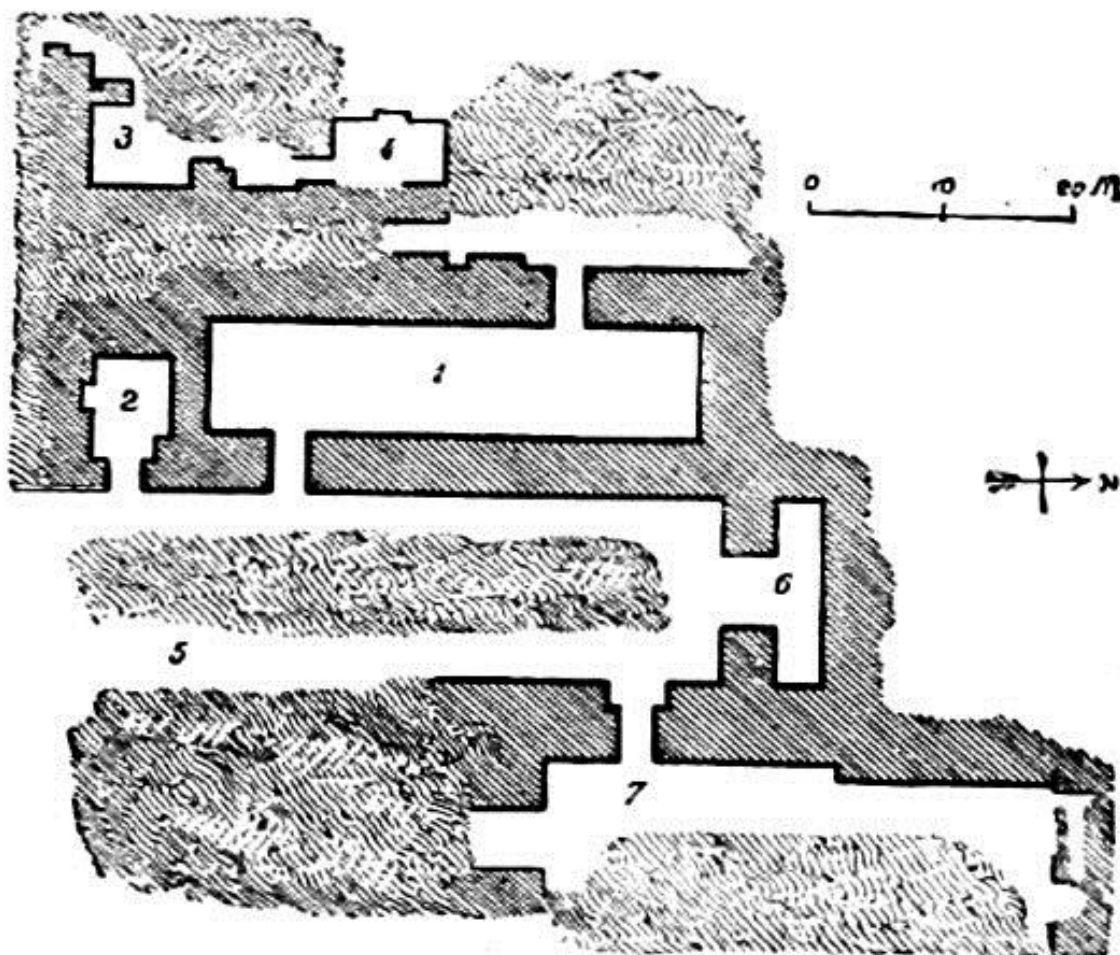


Рис. 20. Частичный план дворца Сеннахериба; из Layard.

Курган Куюнджик в его нынешнем состоянии представляет собой неправильный пятиугольник. Его окружность составляет более полутора миль. Дворец Сеннахериба занимает юго-западный угол и образует прямоугольник длиной около 600 футов при ширине 330. Два главных входа были обращены один к реке, или на юго-запад, другой - к городу, или на северо-восток. Последний вход был окружен десятью крылатыми быками. Четыре центральных выходали за линию фасада и были отделены друг от друга колоссальными гениями.^[49] Вокруг трех внутренних дворов насчитывалось около шестнадцати залов и палат. Как и в Хорсабаде, некоторые из них представляют собой длинные галереи, другие - почти квадратные помещения. Фрагментарный план, представленный на рис. 20, очень сильно подчеркивает сходство. Он представляет собой часть здания, исследованного во время первого похода Лэйярда. В комнатах, обозначенных 2, 3 и 4, можно заметить небольшие ниши, вырезанные в толще стен. Они не похожи на места, оставленные для шкафов в современных турецких домах Малой Азии. Зал, обозначенный на плане цифрой 1, имеет около 124 футов в длину и 30 в ширину. В другой части дворца был расчищен зал, превосходящий по размерам любой из тех, что были в Хорсабаде. Его размеры составляют 176 футов в длину и 40 в ширину. Средний размер комнат здесь примерно на треть больше, чем во дворце Саргона, что позволяет предположить, что искусство строительства сводов и деревянных потолков достигло заметного прогресса во время правления этого царя. Как и в случае с Хорсабадским дворцом, исследователи полагали, что смогут отличить сераль от гарема; но план, приведенный Лэйярдом, содержит слишком много пробелов и оставляет слишком много неопределенных точек, чтобы различные помещения можно было выделить с такой легкостью и уверенностью, как в Хорсабаде.^[50] Стены повсюду покрыты богатыми

сериями рельефов, с которых мы уже взяли несколько иллюстраций (т. I, рис. 151 и 152), и должны взять еще. Военный променад, изображенный на странице 49, даст хорошее представление об их общем характере (рис. 21).

Ассурбанипал, внук Сеннахериба, построил свой дворец к северу от кургана. Благодаря раскопкам г-на Рассама из него было извлечено множество драгоценных барельефов, но из плана (рис. 19) видно, что расчищена лишь небольшая часть здания. Гораздо больше должно остаться от дворца, так богато украшенного и с такими большими комнатами, как некоторые из тех, что были исследованы в квартале, который мы называли селамлик. Один из таких салонов имеет 145 футов в длину и 29 в ширину. План его стен говорит о том, что это было очень большое здание, с просторными дворами и большим количеством комнат[51].

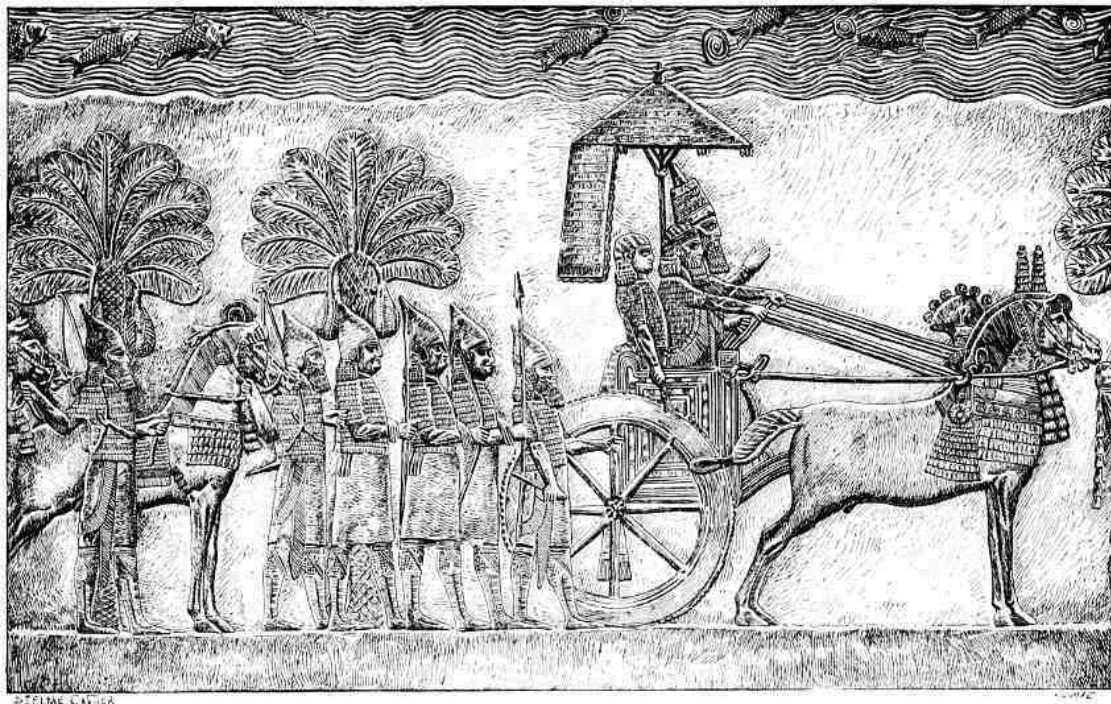


Рис. 21. Сеннахериб во главе своей армии. Высота 38 дюймов. Британский музей. Нарисовано Сент-Эльмом Готье.

Во многих других курганах Ассирии, таких как *Арвиль*, [52] *Балават*, [53] *Калех-Шергат*, [54] *Карамлес*, [55] и в долине *Хабура*, [56] исследователи обнаружили остатки зданий и декоративных фигур, которые, должно быть, составляли части царских дворцов или, по крайней мере, жилища крупных вельмож. Мы не будем останавливаться на всех этих открытиях. Ни один из этих курганов не был исследован с достаточной тщательностью и полнотой, чтобы добавить что-то важное к тому, что мы узнали при изучении Хорсабада. Главное, что можно извлечь из этих широко разбросанных раскопок, - это то, что во время великих лет существования Ассирии не было ни одного сколько-нибудь значимого города, в котором царь не имел бы своего жилища, устроенного и украшенного в том же духе, что и великие дворцы в Кале и Ниневии, и отличавшегося от них главным образом размерами своих дворов и покоев.

Несомненно, павильоны, разбросанные по парку, или раю, как его называли греческие писатели, в которых царь развлекался, упражняясь в мастерстве стрельбы из лука по зверям, бродившим среди деревьев, были украшены в том же духе, хотя, по всей вероятности, дерево и металл играли более важную роль в их строительстве. Что касается жилищ высших

чиновников короны и вассальных принцев, то они должны были в меньшем масштабе воспроизводить план и орнамент королевского дворца.

О доме, собственно говоря, жилище артизана или крестьянина, будь то в Ассирии или Халдее, мы знаем очень мало. Мы не можем обратиться для его восстановления к картинам, подобным тем, что находятся в египетских гробницах, где жизнь бедняков изображена с теми же подробностями, что и жизнь богачей или даже самого монарха. Ассирийские барельефы, на которых часто изображены осады городов, всегда показывают их снаружи (рис. 22), не видно ничего, кроме крепостных валов и фланкирующих их башен. Единственный барельеф, в котором мы можем рискнуть узнать один из обычных домов страны, относится к серии изображений, на которых Сеннахериб изобразил перевозку материалов и колоссальных быков для своего собственного дворца. Здесь мы видим два совершенно разных типа зданий: одно покрыто полусферическими или эллиптическими куполами, другое - с плоскими крышами, поддерживающими своего рода бельведер[57] (т. I, рис. 43).

Этот последний тип можно найти несколько раз повторенным на рельефе, изображающем город Сузианы (т. I, рис. 157). Здесь почти каждый дом имеет башню на одном из концов плоской крыши. Была ли это защита, как башни в старых итальянских городах и в греческих деревнях Крита и Магнезии? Мы так не думаем. Социальные условия сильно отличались от тех, что были в беспокойных республиках Италии, где население было разделено на враждебные фракции, или в тех горных районах, греческие жители которых живут в постоянном страхе перед нападением турок, обитающих на равнинах. Всесильные деспоты Ассирии не допускали междоусобных распрей, и для отражения чужеземного врага города опирались на свои высокие и прочные линии окружения. Мы думаем, что башни на крышах были настоящими бельведерами, приспособлениями для доступа воздуха и более широкого обзора, а также, возможно, для того, чтобы жители могли спастись от комаров, поднимаясь намного выше самого высокого уровня, которого достигает полет этих крошечных вредителей.

Именно на эти два типа, как говорит нам Страбон, делились гражданские здания Месопотамии. Все они имели толстые террасные крыши, но некоторые из них были купольными, а другие - плоскими.[58] В Мугейре мистер Тейлор расчистил остатки небольшого дома, спланированного по линии неправильного креста; он был построен из жженого кирпича и вымощен тем же материалом. Внутри лицевые стороны кирпичей были покрыты тонкой и не очень клейкой глазурью. Две двери были круглоголовые; арки были сложены из кирпичей, специально отформованных в форме вуалей; но многочисленные фрагменты карбонизированных балок из пальмового дерева, которые были найдены на полу в каждой комнате, показывают, что здание было покрыто плоской деревянной крышей и толстым слоем земли. Страбон справедливо замечает, что земля была необходима для защиты обитателей дома от летнего зноя. Как правило, дома должны были быть очень низкими. Только в больших городах, таких как Вавилон, они были трех- или четырехэтажными[59].

Нам нет нужды говорить больше. Мы подробно изучили дворец, а дворец был лишь увеличенным, более богато иллюстрированным изданием дома. Он удовлетворял те же потребности, но в более широком масштабе, чем это было необходимо в жилище частного лица. Чтобы завершить наше исследование гражданской архитектуры, необходимо лишь дать некоторое представление о том, как дворцы и дома объединялись в города, и о средствах, выбранных для защиты этих городов от вражеского нападения.

§ 4. Города и их оборона.

Из всех варварских городов, как сказали бы греки, Вавилон был самым известным, как в древнем, так и в современном мире; его имя будоражило воображение человечества сильнее, чем имя любого другого города Азии. Для греков он был азиатским городом *par excellence*, вечной столицей тех великих восточных империй, которыми восхищалось и которых боялось эллинское население даже после того, как их политическая слабость была не раз доказана. В течение веков, прошедших после падения греческой цивилизации, имя и слава Вавилона поддерживались страстными словами еврейских пророков, которые наполнили некоторые из самых красноречивых и поэтичных книг Ветхого Завета своей ненавистью к месопотамскому городу, пламенной ненавистью, которая нашла отклик через века в религии, являющейся наследницей иудаизма.

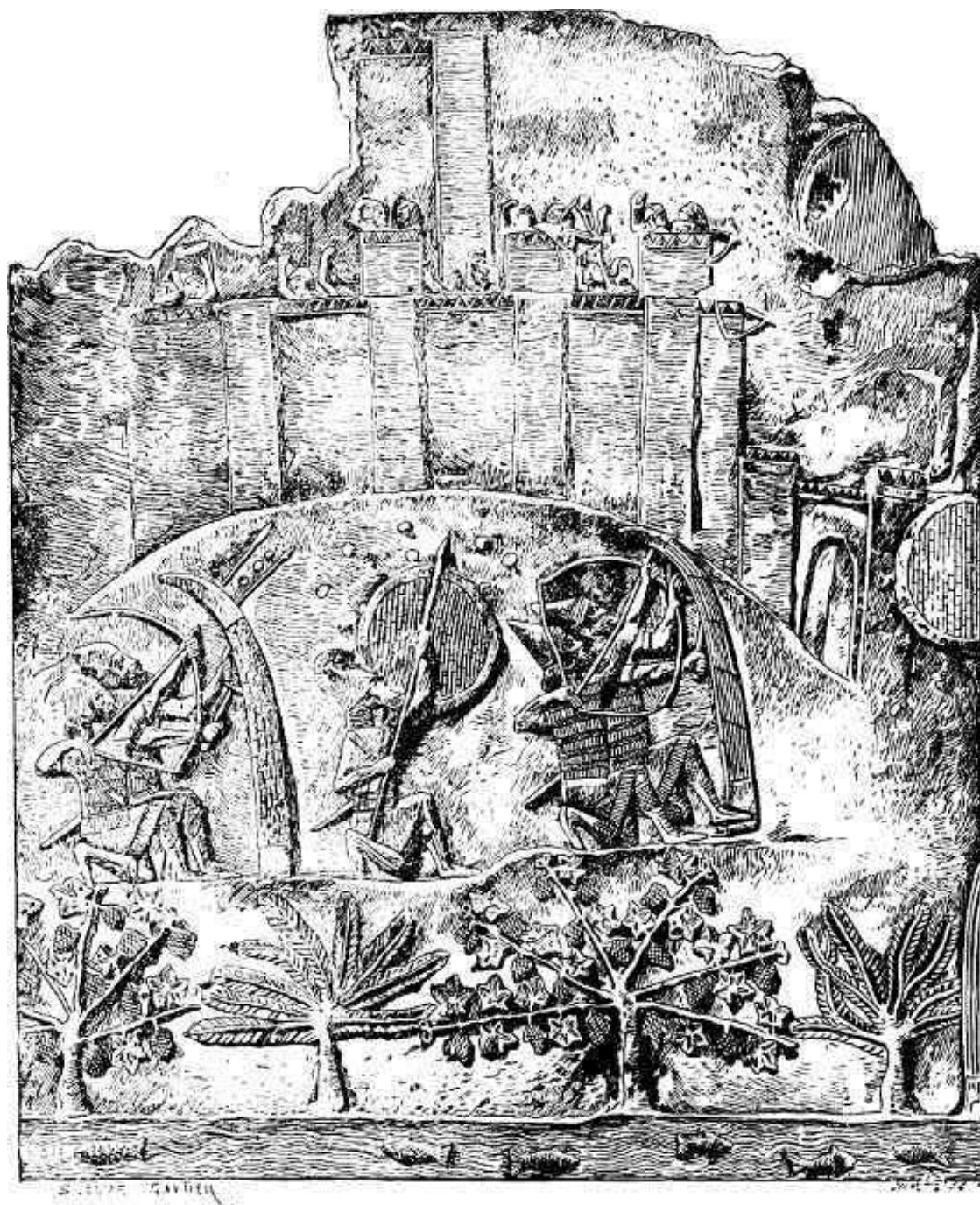


Рис. 22. Город, осажденный Сеннахерибом. Высота 86 дюймов. Британский музей.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

Итак, нет ни одного города древнего мира, к которому наши христианские инстинкты и наше классическое образование побуждали бы нас проявлять более глубокий интерес или прилагать более терпеливые усилия для восстановления некоторых знаний о его былом великолепии путем исследования его территории и руин, чем к этому городу Вавилону. В то же время, по странному стечению обстоятельств, из всех великих городов прошлого Вавилон наименее известен и наиболее окутан тайной. Описания древних писателей полны пробелов и преувеличений, а что касается самих памятников, то, хотя размеры их останков и огромные площади, которые они занимают, позволяют нам догадаться о силе и энергии людей, которым они обязаны своим существованием, в мире нет руин, из которых можно было бы узнать так мало о реальных мыслях и идеях их строителей. Исчезли не только украшения дворцов и храмов, но и не прослеживаются линии и расположения их планов. Это, несомненно, и отпугивает исследователей. В то время как места Калаха, Ниневии и Дур-Сарьюкина были освобождены от миллионов кубических ярдов земли, а их скрытые здания исследованы и обнажены во всех направлениях, в Вавилоне никогда не проводилось серьезных раскопок. Через большие промежутки времени несколько шахт были пробиты на флангах Касра, Бабила и Бирс-Нимруда, но они никогда не были пробиты на большую глубину; несколько траншей были проложены от них, но без всякой системы, и только для того, чтобы вскоре быть заброшенными. Равнину нарушает множество нетронутых курганов, в которые не вонзался ни один кирочный топор, и все же каждый из них представляет собой сооружение, относящееся к какому-то периоду вавилонского величия. Было бы благородным делом тщательно исследовать три или четыре больших руины, которые возвышаются на самом месте, и тщательно изучить всю местность вокруг них. Такое исследование потребует немалых затрат времени и денег, но оно не может не пополнить наши нынешние знания о древней Халдее; оно сделает честь любому правительству, которое поддержит его, и еще больше - археологу, который доведет исследование до конца, заложив в свой план малейшие остатки древних деталей и не позволяя себе унывать из-за многочисленных разочарований и обманов, с которыми он непременно столкнется.

Между тем было бы нецелесообразно втягивать наших читателей в обсуждение топографии Вавилона. В отсутствие достоверных фактов ничто не может быть более произвольным и предположительным, чем различные теории, выдвинутые относительно направления городских стен и их протяженности. По мнению Джорджа Смита, единственная линия стены, которую можно проследить в настоящее время, дала бы городу около восьми английских миль в окружности. Диодор же утверждает, что то, что он называет *Королевским городом*, составляло шестьдесят стадий, или в пределах нескольких ярдов от семи миль в окружности.^[60] Разница между этими двумя цифрами очень незначительна. "По форме город представлял собой квадрат с одним срезанным углом, а углы городских стен, можно сказать, находились напротив кардинальных точек. На севере города стоял храм Белуса, ныне представленный курганом Бабила; примерно в середине храма находились царский дворец и висячие сады"^[61].

Царский город - это, собственно говоря, старый город, здания которого тесно примыкали к большому храму и дворцу, причем последний, подобно *Старому сералю* в Константинополе, сам по себе представлял укрепленный город со стеной около двадцати стадий (4043 ярда) в окружности. Вторая стена, общей длиной в сорок стадий, превращала дворец и часть города в непосредственной близости от него в своеобразный акрополь. Возможно, в этой части города жили знатные люди и жрецы, а простой народ был отнесен к третьему кругу. В городах

Малой Азии в настоящее время одни только турки живут в укрепленных кварталах, которые называются *калех*, или цитадели, а остальную часть города занимают *райи* всех видов, будь то греки или армяне.

Таким образом, в описании Диодора нет ничего, что могло бы нас удивить. Трудности начинаются, когда мы должны вынести суждение по утверждению Геродота, который говорит о территории площадью 120 стад (13 миль 1385 ярдов).[62] Согласно этому, окружность Вавилона должна была составлять почти $55\frac{1}{4}$ английской мили, что значительно превышало размеры так называемого Большого Лондона и более чем в три раза превышало размеры Парижа. Здесь, как ни странно, Ктесий дает более умеренную цифру, чем Геродот, так как Диодор оценивает окружность великого *Энсинта* в 360 стадий (41 миль 600 ярдов)[63].

Вряд ли мы можем читать о таких измерениях без некоторого изумления. Однако трудно сомневаться в официальных данных такого внимательного очевидца, как Геродот. Хотя греческий историк был вполне готов повторять фантастические истории, услышанные им в далеких странах, куда привели его путешествия, - привычка, которую мы отнюдь не хотим порицать, - современной критике никогда не удавалось уличить его в лживости или преувеличении в вопросах, о которых он мог судить собственными глазами. Наше удивление его цифрами уменьшается, когда мы вспоминаем, с какой невероятной быстротой возводились здания из высушенного на солнце кирпича. Материал был под рукой в любом возможном количестве; возведение стены такой длины было лишь вопросом рук. Если мы предположим, как и М. Опперт, что работа была предпринята Навуходоносором после падения Ниневии, то этот князь вполне мог нанять на нее целые народы, загнав их в мастерские, как загнали пленных евреев. Таким образом, великая стена, объединившая в один город ранее разделенные города, такие как первоначальный Вавилон, Кутха и Борсиппа, могла быть возведена без особых трудностей. Безусловно, население такой огромной территории не могло быть одинаково плотным во всех точках. Значительную часть должны были занимать царские парки, сады, виноградники и даже возделанные поля. Вавилон, по сути, должен был быть скорее огромным укрепленным лагерем, чем городом в истинном смысле этого слова.

В то время, когда Геродот и Ктесий посетили Вавилон, эта стена, которую персы разобрали, чтобы затруднить восстание, должна была почти повсюду находиться в состоянии разрушения, но ее оставалось достаточно, чтобы привлекать любопытных путешественников, подобно тому как живописные укрепления греческих императоров являются одной из достопримечательностей современного Константинополя. Более разумные из них, такие как Геродот, приняли к сведению данные им измерения, отражающие первоначальное состояние великого творения, руины которого лежали перед их глазами, и подтвердили заявления своих проводников.[64] Квартал, который тогда еще был обитаем, был *Царским городом*, настоящим Вавилоном, чьи великие общественные работы оставили такие грозные следы даже до сегодняшнего дня. Естественно, никаких следов туннеля под Евфратом не обнаружено; мы даже можем усомниться в том, что он вообще существовал.[65] Но мы не можем сомневаться в том, что две части города были соединены между собой каменным мостом; свидетельства на этот счет слишком ясны, чтобы допускать сомнения.[66] Описания этого сооружения дают нам высокое представление об инженерном мастерстве халдеев. Построить такой мост и обеспечить его устойчивость было непростой задачей. Ширина реки в этом месте составляет около 600 футов, а глубина в самой глубокой части - от двенадцати до шестнадцати футов.[67] Вряд ли стоит говорить, что на

протяжении многих веков через Евфрат не было моста ни в окрестностях Вавилона, ни в других точках Месопотамии. Что касается набережных, то в 1853 году Френель обнаружил некоторые их части в очень хорошей сохранности.[\[68\]](#) В том месте, где было сделано это открытие, набережная была построена из очень твердых и очень красных кирпичей, полностью покрытых битумом, чтобы как можно дольше противостоять действию воды. На кирпичах было написано имя Набунида, который, должно быть, продолжил работу, начатую Навуходоносором.

Описание Геродотом того, как строился Вавилон и как обеспечивалась циркуляция его жителей, также должно быть отнесено к царскому городу. "Дома в основном трех- и четырехэтажные; улицы все идут по прямой линии, не только те, что параллельны реке, но и поперечные, ведущие к берегу воды. На речном конце этих поперечных улиц в ограде, окаймляющей поток, есть низкие ворота, которые, как и большие ворота во внешней стене, сделаны из меди и открываются на воду"[\[69\]](#).

Возможно, мы можем составить некоторое представление о Вавилоне по внешнему виду некоторых частей Каира. Геродот, похоже, был поражен регулярностью плана, длиной улиц и высотой домов. По этим параметрам он сильно отличался от низких и нерегулярно застроенных греческих городов V века до н. э. Высоту домов следует объяснить отчасти необходимостью размещения очень плотного населения, отчасти желанием иметь как можно больше тени[\[70\]](#).

Упадок Вавилона начался, когда Геродот посетил его в середине пятого века до нашей эры;[\[71\]](#) но город все еще стоял, и некоторые колоссальные творения его поздних царей все еще были нетронуты. Последняя династия закончилась менее чем за столетие до этого. Поэтому мы готовы поверить простому и прямолинейному описанию, которое он оставил нам, даже в тех деталях, которые так хорошо рассчитаны на то, чтобы вызвать удивление. Свидетельства Ктесия, который видел Вавилон примерно на полвека позже, местами выглядят преувеличенными, но в целом они согласуются с данными Геродота. Если допустить, что он несколько расширяет свои цифры, Ктесий все равно описывает здания, руины которых он, по крайней мере, видел своими глазами, и иногда его утверждения подтверждаются данными историков Александра[\[72\]](#).

С Ниневией дело обстоит совсем иначе. Геродот вряд ли знал об этом городе больше, чем его название; он довольствовался лишь мимолетными упоминаниями о нем.[\[73\]](#) Ктесий был скован меньшими угрызениями совести. Когда он писал свою историю, Ниневия прекратила свое существование более чем на два столетия; утверждения Ксенофонта[\[74\]](#) доказывают, что во время знаменитого отступления ее место было практически заброшено, а имя почти забыто в том самом районе, где находились ее руины. Но неустрашимый Ктесий дает нам описание ассирийской столицы, столь же косвенное, как если бы он жил там во времена Сеннахериба или Ассурбанипала. Согласно его рассказу, она представляла собой вытянутый прямоугольник, длинные стороны которого составляли 150 стадий (17 миль 380 ярдов), а короткие - 90 стадий (10 миль 595 ярдов), так что общая окружность равнялась 480 стадиям (55 миль 240 ярдов)[\[75\]](#). Все это пространство было обнесено стеной высотой 100 греческих футов (103 фута английских) с башнями вдвое большей высоты.

Вряд ли стоит показывать, что все это чистая выдумка. Чтобы найти место для такой Ниневии, нам пришлось бы занять все пространство между руинами напротив Моссула и руинами Нимруда. Но все ассирийские тексты, в которых упоминаются Ниневия и Кала, говорят о них как о двух разных городах, каждый из которых жил самостоятельной жизнью и имел свой собственный период господства, а между этими двумя местами нет никаких

следов большого городского населения. Полторы тысячи башен на стенах были порождением того же мозга, который представил себе башню Нинуса высотой в девять стадий (5458 футов). Мы можем произвольно утверждать, что высота башен превышает высоту стены в пропорции два к одному. В укрепленных стенах барельефов куртина никогда не превосходит по высоте фланкирующие ее башни (см. т. I. рис. 51, 60, 76 и 158, и выше, рис. 23).

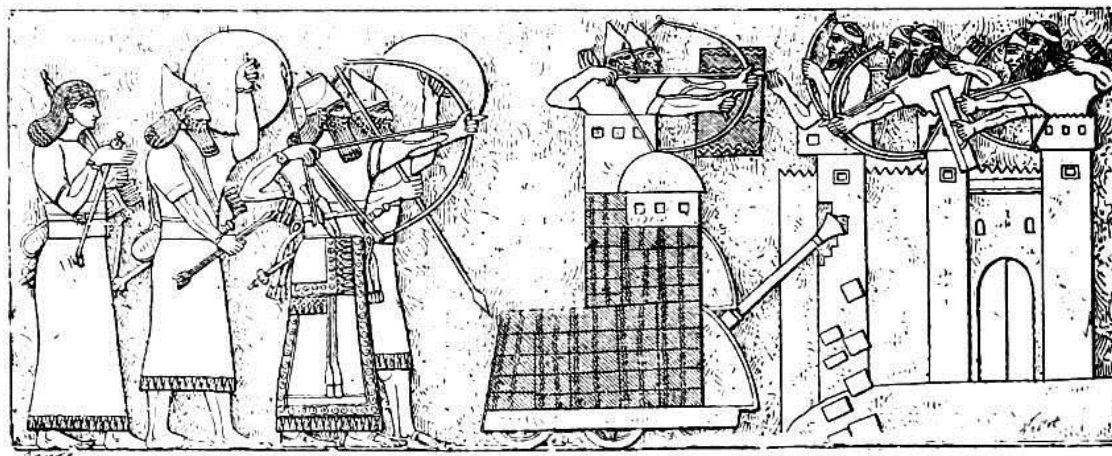


Рис. 23. Осада города; из Layard.

Ктесий просто сделал свою Ниневию хорошим дополнением к Вавилону. Будучи совершенно свободным в своем воображении, он установил даже большую окружность, чем у города на Евфрате. Превосходство, приписываемое северному городу, само по себе достаточно, чтобы вызвать у нас подозрения. Мы не можем сослаться на какой-либо конкретный текст, но современная история в целом говорит о том, что Вавилон был более населенным, чем Ниневия, так же как Багдад сейчас более населен, чем Мосул. Ниневия, и Калах до нее, были столицами солдатского народа, это были города, рожденные, как и Дур-Сарюкин, по воле человека. Политические события вызвали их к жизни, а другие политические события заставили их исчезнуть с лица земли. Вавилон же, напротив, был рожден естественными условиями, он был одним из вечных городов мира. Турки делают все возможное, чтобы превратить Переднюю Азию в пустыню, но пока им это не удастся, пока в стране еще теплится свет культуры и торговли, он будет гореть в той части Месопотамии, которая сейчас называется *Эль-Джезире (остров)*, где два потока протекают близко друг к другу, и каналы, проложенные от одного к другому, могут привести в культуру все промежуточные участки.

Сеннахериб так отзывается о своей столице: "Ниневия, верховный город, город, любимый Истаром, в котором находятся храмы богов и богинь"[76] Со своими царями и их военной охраной и дворами, со жрецами, обслуживавшими святилища богов, с бесчисленными рабочими, строившими великие здания, Ниневия, должно быть, была прекрасным и процветающим городом во времена Саргонидов; но даже тогда ее население не могло сравниться с населением Вавилона при Навуходоносоре. Последний был не просто резиденцией царской власти и военным постом, а великим центром торговли Западной Азии[77].

Все путешественники, побывавшие в окрестностях Моссула, сходятся во мнении, что на левом берегу Тигра нет никаких следов стены, кроме той, что образует неправильный

параллелограмм и охватывает два кургана Небби-Йоннас и Куюнджик (рис. 18).^[78] По мнению М. Опперта, эта стена была около десяти тысяч метров (почти 6¼ мили) в окружности, то есть она занимала примерно одну восьмую часть территории современного Парижа. Здесь нет ничего, что не соответствовало бы нашим представлениям о характере и значении Ниневии. Если мы добавим к городу, заключенному в такую стену, пригород, протянувшийся вдоль правого берега реки на месте современного Моссула, то получим город, способный вместить, возможно, две или три сотни тысяч человек.

В северной части ограждения, недалеко от северо-западного угла, сэр Генри Лэйард провел раскопки, в результате которых стали известны одни из главных ворот древней Ниневии.^[79] Проход, вероятно, был сводчатым, но его верхняя часть исчезла. На воротах, построенных Сеннахерибом, была изображена пара крылатых быков, смотрящих в сторону города, и еще одна пара - в сторону страны за его пределами. На известняковой мостовой у входа до сих пор видны следы колес. Две большие камеры выдолблены в толще стен и открываются во входной проход. Толщина стен здесь должна составлять около 116 футов, судя по пропорциям, указанным на плане Лейарда^[80] между ними и одной из двух камер, диаметр которой, как нам сообщил ее находчик, составляет 23 фута. Больше об этом дверном проеме говорить не стоит. Город, примыкающий к дворцу Хорсабада, предоставит нам лучшую возможность для изучения городских ворот.

Город Саргона, *Доур-Сарьюкин* или *Хиср-Саргон*, в зависимости от того, как мы следуем тому или иному способу транскрибирования ассирийского названия, был намного меньше Вавилона, меньше даже Ниневии. Он образовывал параллелограмм, две стороны которого составляли около 1 950 ярдов, а две другие - около 1 870 ярдов в длину, что давало площадь значительно больше квадратной мили. Этот город интересен не тем, какую роль он сыграл в истории, ведь о мы ничего не знаем, и вполне возможно, что после смерти Саргона он был практически заброшен, а тем, что из всех городов Ассирии именно этот лучше всего сохранился и наиболее тщательно изучен (т. I. рис. 144).

Как и все населенные пункты любого значения, Дур-Сарьюкин был тщательно укреплен. Во всей Месопотамии слова "город" и "крепость", похоже, были почти взаимозаменяемыми понятиями. Природа почвы не позволяет выделить верхний и нижний город, как это происходит в Италии и Греции; здесь не было *акрополя*, куда жители могли бы перебраться, когда внешняя оборона была разрушена. В случае большой необходимости царский дворец с его массивными воротами и окружением командных башен мог рассматриваться как цитадель, а в Вавилоне и некоторых других городах несколько концентрических линий укреплений делали атаку более трудной и продлевали оборону. Но, тем не менее, главная забота месопотамских инженеров была направлена на укрепление внешней стены, правильно говоря, *энсинта*.

В Хорсабаде он стоял на цоколе высотой три фута восемь дюймов, над которым начинался высушенный на солнце кирпич. Даже сейчас высота всего сооружения не превышает сорока пяти футов, а в некоторых местах достигает шестидесяти футов. Если мы вспомним, как сильно должны были страдать от непогоды стены, построенные из использованных здесь материалов, нас уже не будет удивлять высота, которую Геродот приписывает стенам Вавилона: "Они были, говорит он, высотой в 200 царских локтей (348 футов)"^[81] Эта высота измерялась, несомненно, от вершины самых высоких башен до самой глубокой части рва, который, добавляет он, "был широк и глубок". Возможно, что переводчики, оказавшие греческому историку честь в Вавилоне, немного преувеличили цифры, так же как и переводчики из Мемфиса добавили что-то к высоте пирамид. На то, что преувеличение было не очень большим, указывает то, что он говорит о толщине стены; он считает ее равной

пятидесяти царским локтям, или восьмидесяти шести футам шести дюймам. Стены Хорсабада всего на шесть-семь футов тоньше этой толщины, и можно с уверенностью сказать, что стены Вавилона, которыми восхищалась вся древность как шедеврами халдейских инженеров, должны были превосходить стены города, импровизированного Саргоном, как по высоте, так и по толщине.

Далеко не злоупотребляя нашей доверчивостью, Геродот не ошибается, когда говорит, что на вершине стены "между башнями оставалось достаточно места, чтобы развернуть колесницу с четырьмя лошадьми"[82] Что касается Ктесия, то он говорит о ширине, "превышающей ту, которая необходима, чтобы две колесницы могли проехать друг мимо друга".[83] Такая толщина настолько выходила за рамки представлений греческих строителей, что их историки, похоже, боялись, что если они скажут правду, то им не поверят, поэтому они скорее преуменьшали, чем преувеличивали реальные размеры. Если мы дадим колеснице свободное пространство в десять футов, что действительно либерально, то станет ясно, что по таким стенам могли двигаться в одну сторону не две, а шесть или семь колесниц.

Природа материалов не позволяла делать стены тонкими, а в том, чтобы делать их очень толстыми, было несколько больших преимуществ. Ассирийцы понимали, как использовать таран. На нескольких барельефах мы видим, как она используется для открытия пролома в валах осажденного города (т. I, рис. 60 и выше, рис. 23). Они также рыли шахты, как только пробивали каменную или жженую кладку.[84] Чтобы предотвратить или нейтрализовать использование таких методов нападения, они не нашли более эффективного средства, чем придание стенам огромной прочности. Против таких масс таран был бы почти бессилён, а мины заняли бы столько времени, что не принесли бы больших результатов. Наконец, на платформе на вершине стены, построенной по такому принципу, найдется место для защитников, равных по численности большой армии.

По всему периметру *энсинта* завеса была укреплена прямоугольными фланкирующими башнями с фронтом в сорок пять и высотой более тринадцати футов.[85] Они были отделены друг от друга интервалами в девяносто футов, что вдвое больше фронта башни. В настоящее время сохранились только нижние части башен, и нам приходится обращаться к изображениям крепостей на рельефах, прежде чем мы сможем с какой-либо уверенностью восстановить их надстройки. В этих скульптурах то, что мы можем назвать головой башни, составляет в среднем от четвертой до пятой части высоты куртины. Приняв возвышение на полпути между этими двумя пропорциями, М. Плейс придал своим башням общую высоту 105 футов до вершины их крена, что достаточно близко к 100 греческим футам, приписываемым Диодором стенам Ниневии. Описание, заимствованное этим писателем у Ктесия, как мы показали, в большинстве своем вымышленное, но, возможно, оно содержит это точное утверждение, тем более что для городов такой важности обычно выбиралась высота около 100 футов.

Парапеты башен были отбиты от стен и пронизаны бойницами, как мы знаем из рельефов. Каждый дверной проем фланкировался парой башен, а стена между ними была достаточно широкой для входа. Наша табличка V. даст очень точное представление об общем виде всего *энсинта*. По подсчетам, включая дворцовый курган, в городе Саргона было сто шестьдесят семь башен. Был ли у стены ров, как в Вавилоне? Мы склонны ответить на этот вопрос утвердительно, особенно если вспомнить утверждение Геродота о том, что земля, вынутая из рва, служила материалом для стены. Кроме того, такой ров можно было бы легко поддерживать полным воды с помощью двух горных ручьев, протекающих мимо кургана. Но

исследователи говорят, что не смогли найти никаких следов такого рва.[86] Если он когда-либо и существовал, то сейчас он полностью засыпан, и от него не осталось и следа.

На каждой из юго-восточной, юго-западной и северо-восточной сторон городская стена была пронизана двумя воротами. Одни из них, украшенные скульптурами и глазурованными кирпичами, Пляйс называет *porte ornée*, или государственным входом, другие, на которых нет такого орнамента, он называет *porte simple*. На северо-западной стороне находится только *porte simple*, дворцовый курган занимает место государственных ворот. Цоколь и нижние ярусы из жженого кирпича продолжены до арок этих ворот; последние также подняты на своеобразный курган, который возвышает их над уровнем равнины примерно на восемь с половиной футов.

По размерам и общему расположению эти ворота были повторением друг друга. На наших рис. 50 в первом томе, 24 и 25 в этом, показаны по отдельности нынешнее состояние, план и восстановленное возвышение *простого порта*.

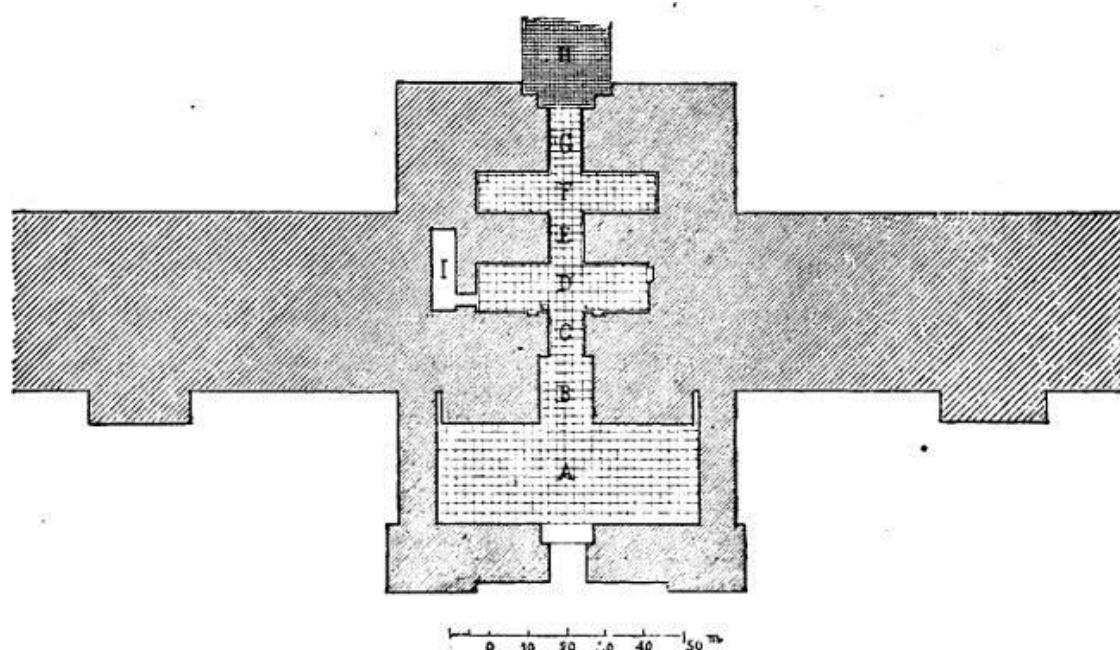


Рис. 24. План одних из обычных ворот в Хорсабаде; с места.

Вход был закрыт передовым сооружением, выходящим на равнину на восемьдесят три фута. Каждый угол этого барбакана защищала низкая башня шириной около сорока футов. Через центр занавеса, объединяющего эти башни, проходит первый сводчатый проход, ведущий в большой двор (А на рис. 24), за которым находится пространство (В) между большими фланкирующими башнями ворот и длинный сводчатый проход (С-Г), дающий доступ в город. Этот проход не является однородным туннелем. Толщина массива, через который он проходит, составляет 290 футов, и в двух местах он пересекается под прямым углом трансептами, более широкими, чем он сам (D и F). Туннель заканчивается своеобразным открытым вестибюлем, расположенным между внутренней стороной стены и началом улицы. Все эти дворы, переходы и трансепты вымощены большими известняковыми плитами, за исключением небольшой камеры, открывающейся с одного конца внешнего трансепта (I). Это небольшое помещение не было проходным, но предполагалось, что в нем можно проследить признаки лестницы, ведущей либо в верхние комнаты, либо на бойницы. Мы видели, что на египетских пилонах были такие лестницы и верхние камеры.[87] Было бы любопытно найти здесь повторение этой схемы, но мы не можем с уверенностью сказать, что

это было именно так. С другой стороны, расположение дверей, которыми был перекрыт вход в город, очень четко обозначено. В том месте, где проход С открывается в трансепт D, сохранились гнезда, в которых были установлены металлические ножки дверных шарниров[88].

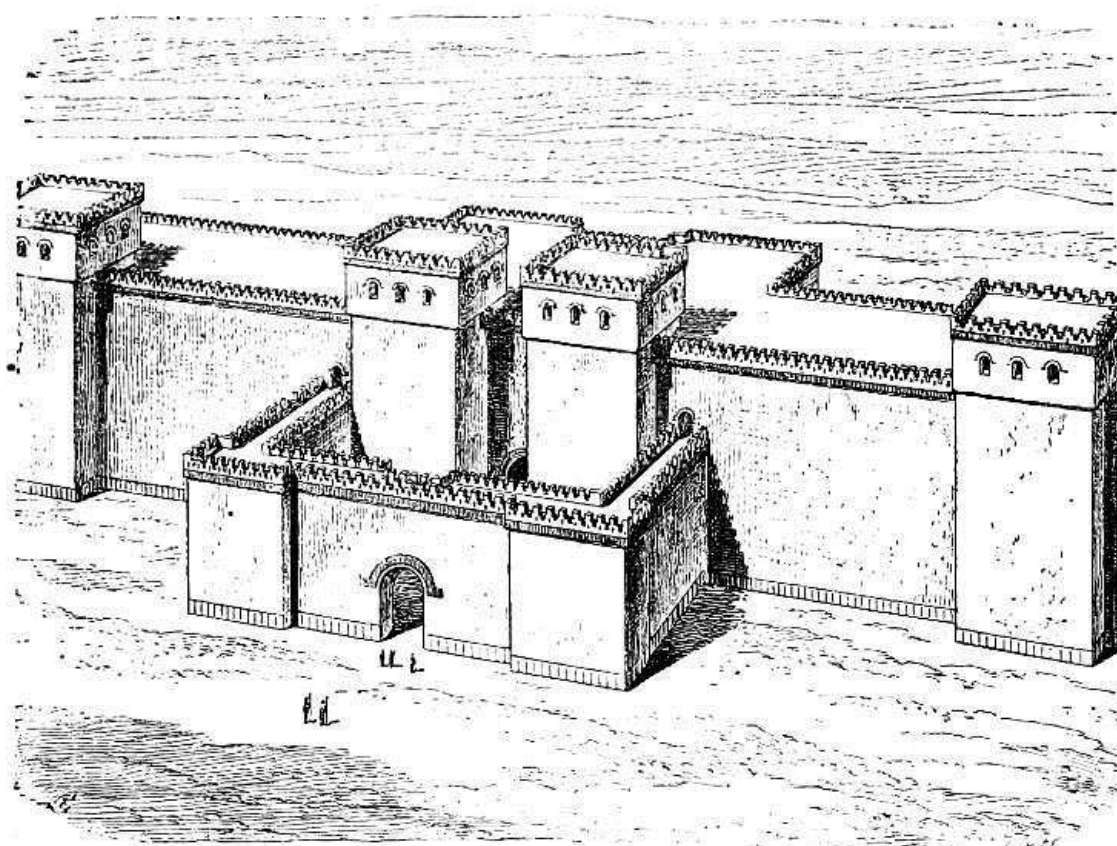


Рис. 25. Реставрация в перспективе одних из обычных ворот Хорсабада; с места.

Государственные ворота отличаются от своих более скромных собратьев, во-первых, наличием одиннадцати кирпичных ступеней, которые необходимо преодолеть, прежде чем попасть во двор А снаружи; в обычных воротах пологий наклон всей мостовой двора делает эти ступени ненужными. Второе отличие имеет большее значение. У входа в проход, обозначенный на нашем плане буквой С, государственные ворота имеют пару крылатых быков, передние части которых немного выступают из стены, а спины поддерживают арку. Последняя украшена полукругом из эмалированных кирпичей, о которых мы уже подробно говорили в главе о декоре (т. I, рис. 123 и 124, и ниже, рис. 26). Позади быков находятся два крылатых джинна, обращенные друг к другу через весь проход и высотой около тринадцати футов (рис. 27).

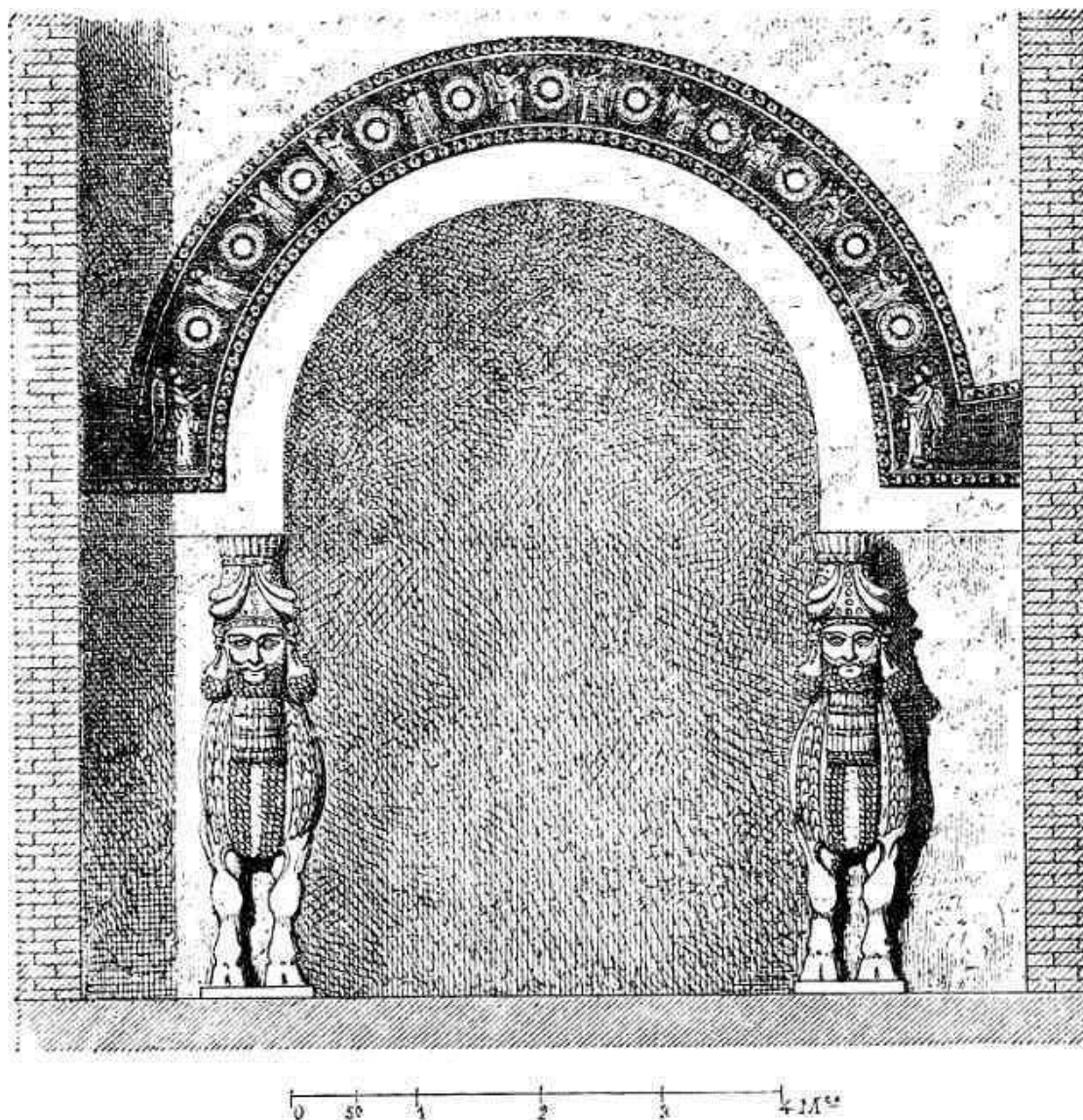


Рис. 26. Государственные ворота в Хорсабаде. Возвышение; с места.

О том, что эти монументальные дверные проемы с богатыми украшениями предназначались для пешеходов, свидетельствует наличие ступеней. Было нежелательно подвергать скульптуры опасности автомобильного движения. В *portes simples* на тротуарах отчетливо видны следы колес[89].

Каждый из этих ворот, будь то для карет или для пеших пассажиров, представлял собой сложное сооружение, и расположение 10 000 квадратных ярдов проходов и камер едва ли можно было бы объяснить без использования планов. Военные нужды недостаточны для объяснения столь сложных конструкций. Существование барбакана и фланкирующих башен оправдано ими, но вряд ли можно объяснить размеры двора и двух больших трансептов. Однако мы перестаем удивляться этому, когда вспоминаем, какую роль играли городские ворота в жизни городского населения Леванта.

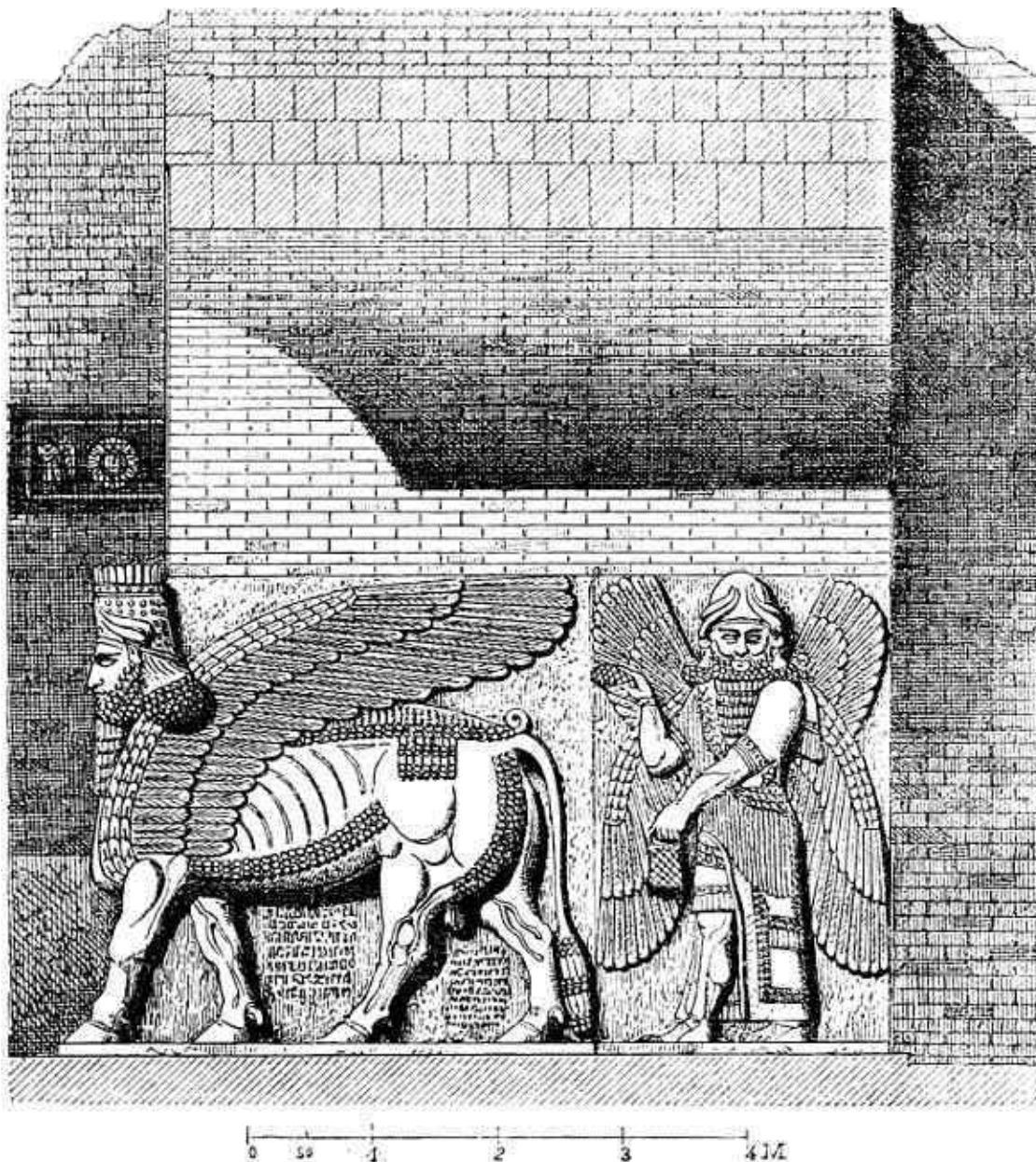


Рис. 27. Продольный разрез через арочный проем одних из городских ворот, Хорсабад; с места.

На Востоке городские ворота всегда были и остаются тем, чем *агора* была для греческих городов, а *форум* - для итальянских. Несомненно, они были плохо приспособлены для использования в качестве театра политических или судебных дебатов, как общественные места греко-римского мира. Но на Востоке так и не утвердилась муниципальная жизнь Запада. Монархия и патриархальный режим были ее двумя формами правления; ей не нужны были широкие пространства для толп избирателей или для народных трибуналов. Не требовалось ничего другого, кроме места для сплетен и передачи новостей, места, где старики могли бы оказаться в окружении прижавшихся к их пяткам горожан и, выслушав истцов, ответчиков и их свидетелей, вынести те решения, которые были первой формой правосудия. Ничто не могло послужить лучшим местом для подобных целей, чем ворота укрепленного города или деревни. Выдолбленные в толще стены огромной прочности, они давали зимой убежище от северного ветра, а летом их прохладные галереи, должно быть, были величайшей роскошью. Мужчины, отправляющиеся на свои поля, воины, отправляющиеся в походы, купцы с караванами - все они проходили через эти гулкие арки и

имели возможность услышать и рассказать новости. Те, кого возраст или легкие обстоятельства освобождали от трудов и войн, проводили большую часть времени в воротах, беседуя со всеми желающими или погружаясь в сонную задумчивость, в которой восточные люди проводят большую часть своей жизни.

Все это с предельной достоверностью описано в Библии. "И пришли два Ангела в Содом вечером; и Лот, увидев их, встал навстречу им"[90] Когда Авраам покупает место для погребения в Хевроне, он обращается к Ефрону, владельцу земли: "И Ефрон Хеттеянин отвечал Аврааму в присутствии сынов Хетовых, и всех, входящих в ворота города его". "[91] Так и Вооз, желая жениться на Руфи и заставить всех, кто имел права на юную моавитянку, отказаться от них в его пользу, "подошел к воротам и сел там... и взял десять человек из старейшин города и сказал: сядьте здесь. И они сели"[92] И эти старики были призваны в свидетели актов отставки, совершенных ближайшими родственниками Руфи[93].

Так и в более поздние века, когда прогресс политической жизни привел к тому, что цари стали жить в больших отдельных зданиях, дворцовые ворота стали для придворных тем же, чем городские ворота были для населения в целом. В Хорсабаде они построены точно по такому же плану, как и городские; они еще более богато украшены, а палаты, которые они охватывают, не менее просторны. В них слуги, стражники, офицеры, иностранные послы и всевозможные канатчики могли встречаться, отдыхать и ожидать аудиенции. Внимательно прочитайте книгу Эсфирь, и вы найдете постоянные упоминания об этом обычае. "В те дни, когда Мордехай сидел в царских воротах, двое из царских камергеров, Бигтан и Тереш, из тех, что стерегут дверь, разгневались и хотели наложить руки на царя Ахазуэра"[94] Ворота дворца должны были быть открыты для всех желающих, чтобы человек презренной расы и осел для оскорблений Хамана, как Мордехай, мог подслушать тайные перешептывания царских камергеров. В дальнейшем мы видим, что Мордекай почти не сходил с этого места.

Assis le plus souvent aux portes du palais,

как говорит Расин, он обращается к Эсфири с советами, которыми она руководствуется. Он не встал, как должен был бы сделать в простом проходе, поскольку Хаман жалуется, что он не встал и не оказал ему почтения[95].

От такого использования ворот не отказались и на Востоке. В Моссуле, например, въезды в город представляют собой здания с несколькими комнатами, а в воротах, выходящих на Тигр, М. Плейс часто видел губернатора провинции, сидящего среди своих офицеров в верхней комнате и отправляющего правосудие[96]. В том же городе дверные проемы нескольких больших частных домов часто посещаются жителями квартала. Так было и с французским консульством, которое разместилось в большом доме, бывшем родовым гнездом семьи независимых беев, ныне исчезнувшей. При входе находилось помещение с куполом, окруженное каменными скамьями. Справа и слева находились четыре домика для носильщиков, а с одной стороны - лестница, ведущая в четыре верхние комнаты, построенные над сводом. Одна из них служила диваном. Все это было отделено большим двором от собственно жилого дома, и даже после того, как здание стало частью Франции, соседи сохранили привычку приходить посидеть и посплетничать под его куполом[97].

Таким образом, слово *porte* приобрело во всех европейских языках значение, которое вряд ли можно было бы понять, если бы не свет, брошенный на него такими обычаями, как те, что иллюстрируются остатками ассирийской архитектуры и так часто упоминаются в священных писаниях. Каждый, кто побывал в Стамбуле, видел в первом дворе Старого сераля тот арочный проем (*Баб-и-Хумаюн*), в нишах которого когда-то помещались головы великих преступников и мятежных вассалов; раньше он вел в салоны, где османские султаны

председательствовали на большом совете, выслушивали доклады своих офицеров и принимали иностранных послов. Дверной проем, через который попадало августейшее присутствие, завершался тем, что представлял в воображении тех, кто проходил через него: во-первых, все здание, к которому он принадлежал, а во-вторых, государя, восседающего за ним. Указы, в которых преемники Мухаммеда II оглашали свою волю, заканчивались такими словами: *"Дано у наших Возвышенных ворот, у наших Ворот Счастья"*. В последующие годы Старый сераль был заброшен. Различные государственные ведомства были перенесены в огромное здание, больше похожее на казарму, чем на восточный дворец, но установленная формула была сохранена. В современном Константинополе "пойти к Порте" означает пойти в правительственные учреждения, и даже само правительство, то есть султан и его министры, известны во всех канцеляриях Европы как *Порта, Возвышенная Порта, Османская Порта*.

Несомненно, именно благодаря подобной метонимии столица древней Халдеи, город, в котором были собраны главные святилища национальных богов, назывался *Баб-илу, Врата Бога*, которые греки превратили в Βαβυλών, или Вавилон.

После тщательного описания останков, оставшихся от города Саргона, мы должны вкратце рассказать о других укрепленных *энсинтах*, которые были исследованы в Месопотамии. Во всех них можно найти тот же прямоугольный план, те же толстые стены и тщательно устроенные ворота. У ассирийцев, как и у их соседей, каждый город был укреплен. Квадратная форма, похоже, повсеместно использовалась для фланкирующих башен. Совершенно случайно на одном из изображений осады ворот Балавата мы находим высокие и стройные башни, которые кажутся круглыми в плане и гораздо выше защищаемой ими куртины (рис. 28). Кроме этих городских стен, в устьях долин, впадающих в бассейн Тигра, несомненно, существовали сильные крепости и изолированные башни, расположенные на отвесных скалах или гребнях: осада такой крепости, по-видимому, происходит на рельефе, изображенном на следующей странице (рис. 29). Платформа на вершине башни, похоже, поднята и укреплена деревянной конструкцией, которая выступает за пределы крена и защищена рядом щитов, как фальшборты римской галеры. Это сооружение напоминает те *урдеи*, которые так часто использовали военные инженеры средневековья. Гарнизон по-прежнему дерзко выступает из-за своих защитных сооружений, но женщины и старики, предвидя падение своей крепости, бегут, пока еще есть время.

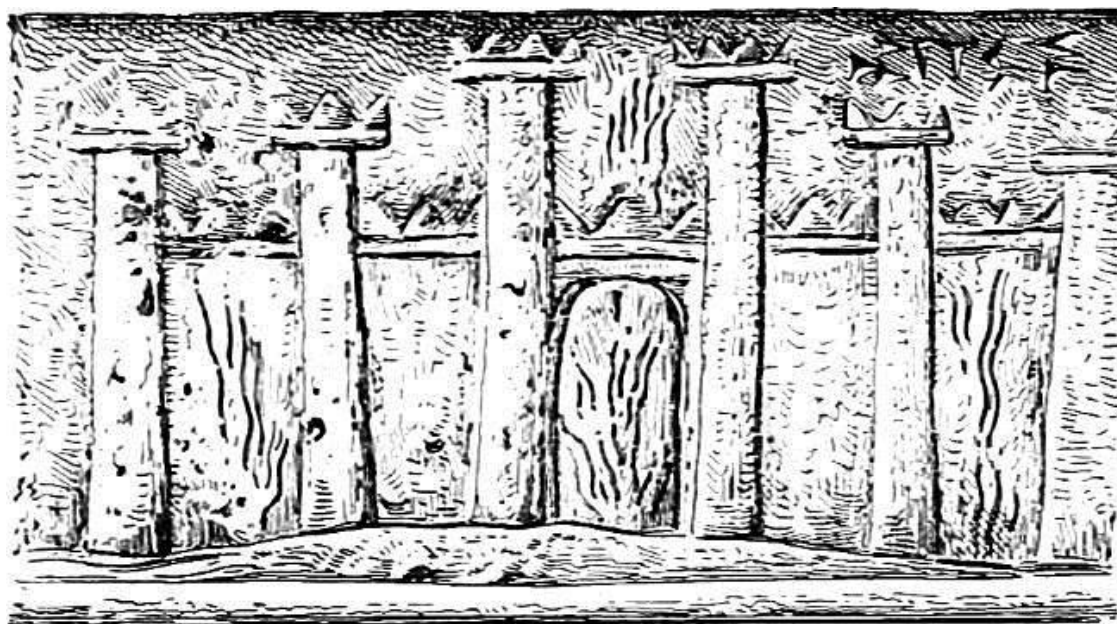


Рис. 28. Крепостная стена; от ворот Балавата. Британский музей.

Военные успехи ассирийцев отчасти объясняются их инженерным мастерством. Во всем, что касалось нападения и обороны мест, они, похоже, оставили египтян далеко позади. В дополнение к минам и таранам они использовали подвижные башни, которые выдвигали вперед к тем стенам, которые хотели атаковать в упор и считали либо слишком высокими, либо слишком хорошо защищенными, чтобы их можно было обойти (Vol. I., Fig. 26). На рельефе, частично воспроизведенном на странице 75, защитники не прекратили сопротивления, но в нижней части, в том, что мы можем назвать *преддверием* картины, мы видим длинную группу пленных обоих полов, которых ведут солдаты. Можно предположить, что это пленники, взятые в предместьях осажденного города или в уже выигранных сражениях[98].

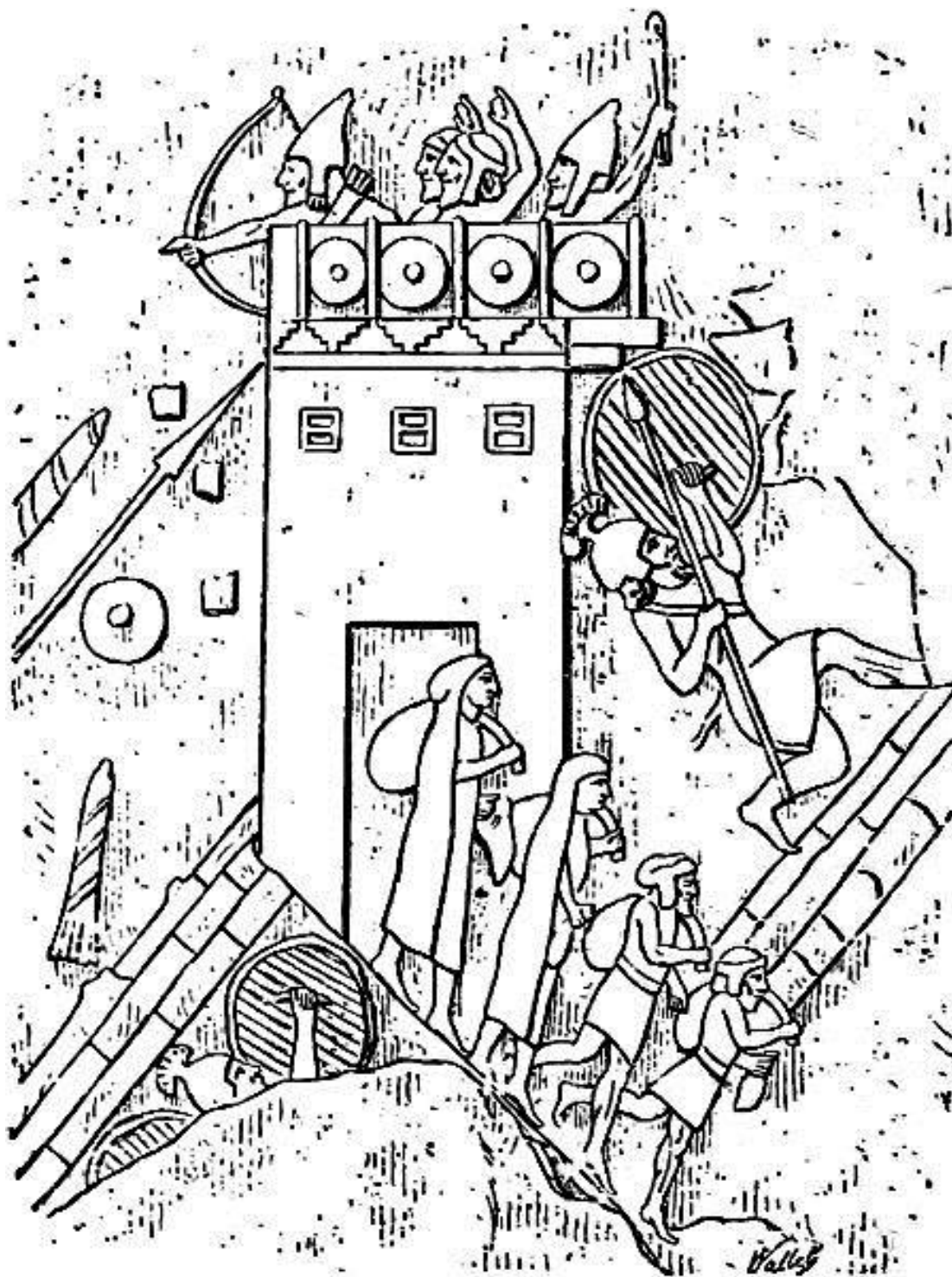


Рис. 29. Осада форта; из Layard.

Ассирийцы не только понимали, как защищать свои города и разрушать города своих врагов, но и осознавали необходимость хороших дорог для перевозки армий и военных машин с места на место. Как далеко простирались эти дороги, мы не знаем, но Плейс установил существование мощеных дорог, отходящих от ворот Дур-Сарьюкина,[\[99\]](#) и если они не простирались хотя бы до границ, трудно понять, как ассирийцы могли так широко использовать боевые колесницы. Нельзя назвать ни одной из серии военных картин, где бы они не фигурировали, и это отнюдь не те тяжелые и неуклюжие машины, которые сегодня используются в некоторых частях как европейской, так и азиатской Турции. Их колеса далеки от тех прочных деревянных дисков, которые только и способны противостоять неровностям

бездорожья. Они не обладают легкостью современной повозки с ее шинами из побитой стали, но феллои их колес достаточно легки и изящны, чтобы доказать, что дороги тех времен были лучше, чем все, что может показать сегодняшняя Месопотамия. Спиц, которые, похоже, были подогнаны с большой тщательностью и аккуратностью, как правило, восемь (рис. 21 и 31).

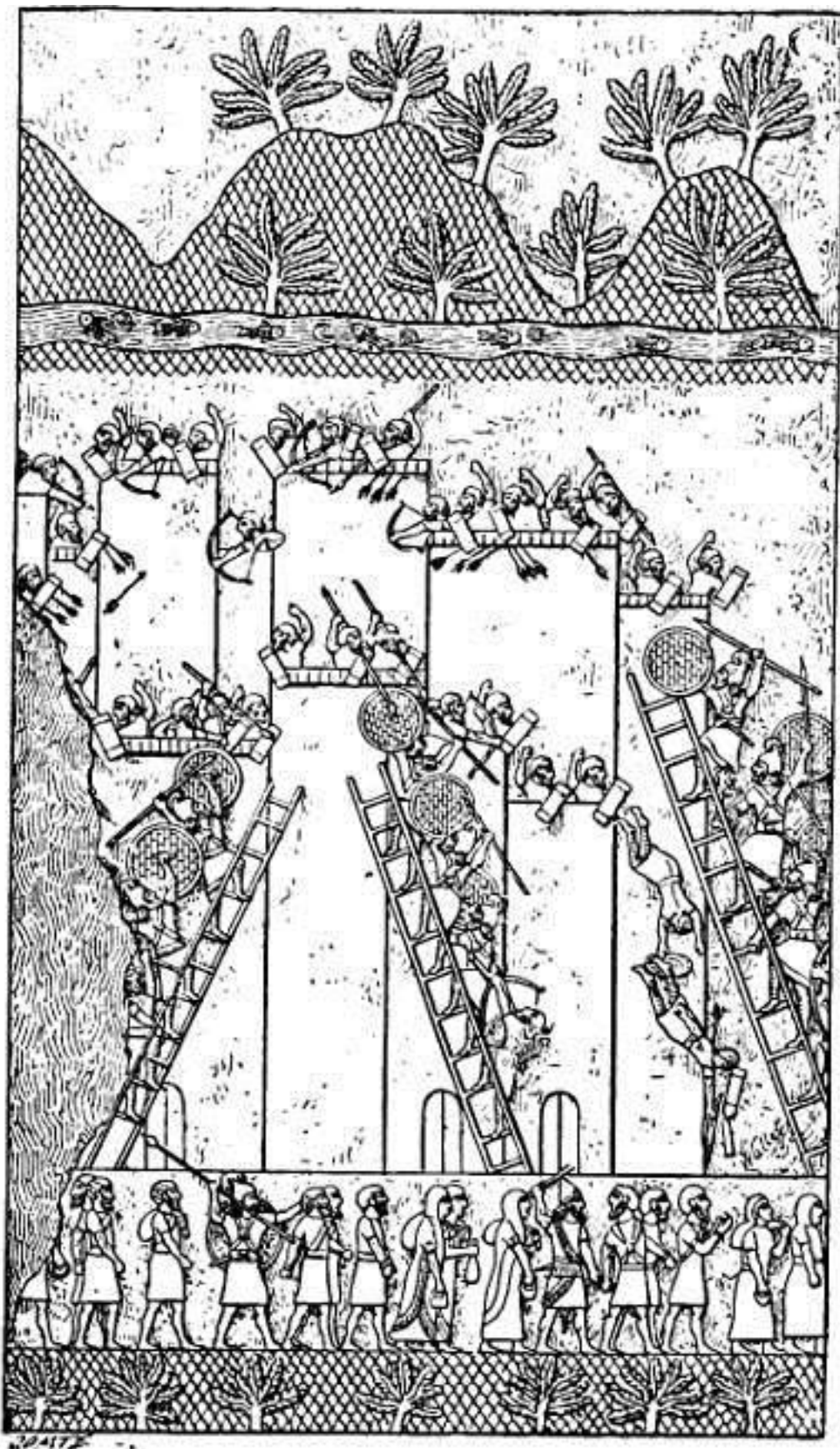


Рис. 30. Атака эскалады; из Layard.

В глубине города - мы все еще говорим о городе Саргона - те же самые дамбы образовывали главные улицы. Их ширина составляла около сорока футов. Их конструкция, конечно, значительно уступала римским дорогам. Тротуаров не было ни в городах, ни за их

пределами; камни были маленькими, неправильной формы и не очень прочными. Их укладывали в один слой, и в готовом виде дорожное покрытие выглядело как простое ложе из битых камней. Однако сейчас во всей Месопотамии не найти дороги, которая могла бы сравниться с этими древними путями. Куда бы ни направился путешественник, его ноша и колеса его телег погружаются либо в пыль, либо в глубокую и липкую грязь, в зависимости от сезона. В городах ситуация не лучше. Тот, кому не повезло оказаться в сезон дождей в сточных канавах, которые турки называют улицами, будет готов признать, что цивилизация Ассирии времен Саргона была лучше обустроена, чем цивилизация Турции во времена Абдул-Хамида.

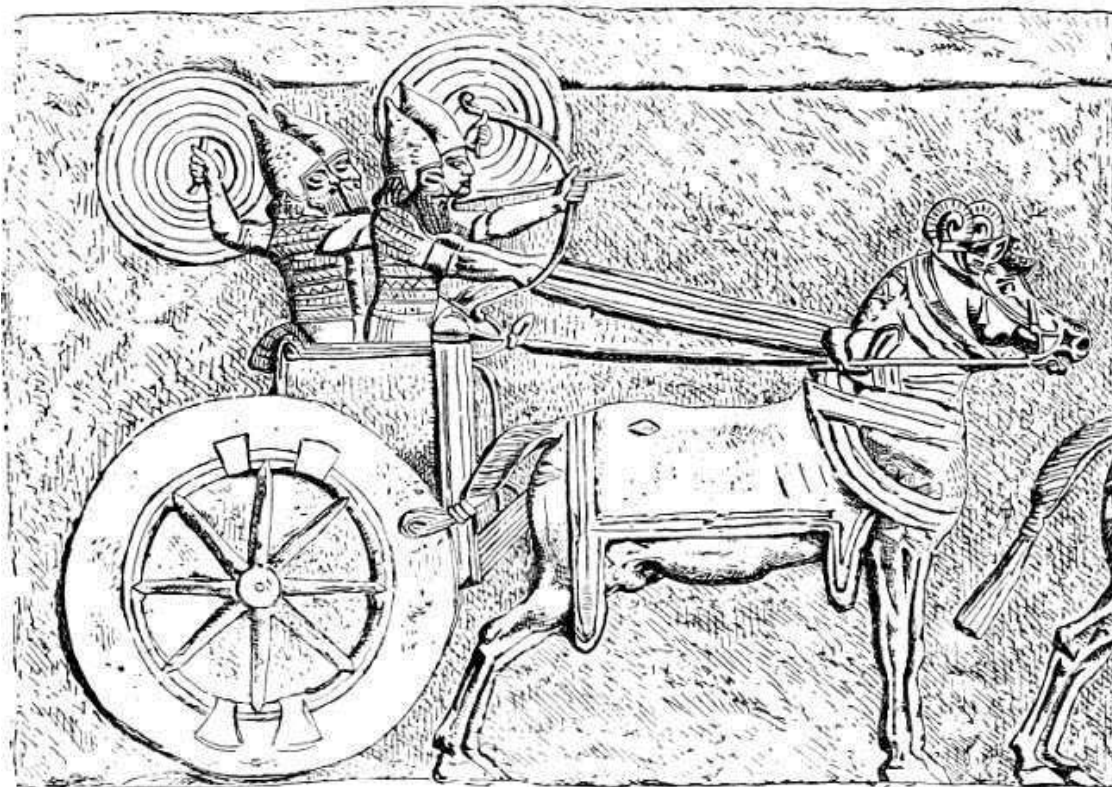
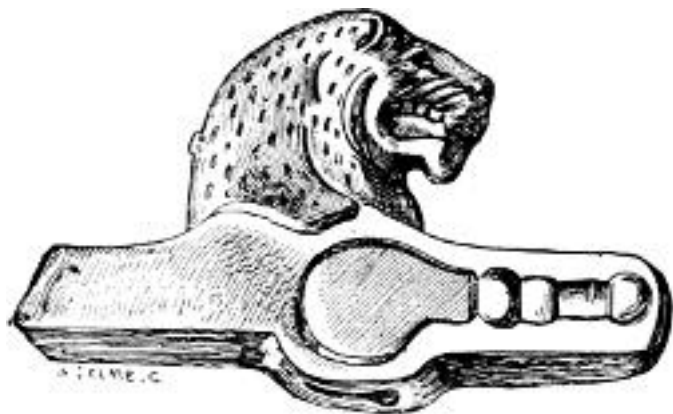


Рис. 31. Колесница для трех бойцов; из дворца Ассурбанипала. Лувр. Высота 16 дюймов. Нарисовано Бургуаном.

В Хорсабаде, где главные улицы, как и в Вавилоне, должны были пересекаться под прямым углом, как были расположены здания, общественные и частные? Мы могли бы получить ответ на этот интересный вопрос, если бы у М. Пляйса было достаточно времени и средств, чтобы очистить всю внутреннюю часть *энсинта*. Но и в этом случае он нашел достаточно оснований утверждать, что огромная территория площадью около восьмисот акров была не королевским парком при дворце, как можно было бы предположить с первого взгляда, а городом. Он выкопал траншеи в трех местах, где невысокие курганы указывали на наличие руин, и вскоре все его сомнения исчезли. На несколько ярдов ниже нынешнего уровня земли он обнаружил первоначальную поверхность с мостовыми улиц, дворов и комнат; дверные проемы с порогами и косяками; стены, покрытые штукатуркой, тесаным камнем и даже алебастровыми плитами; горшки, фрагменты кирпича и посуду разных видов - в сущности, решающее доказательство того, что одно из тех скоплений цивилизованных человеческих существ, которые мы называем городами, ранее занимало это место.



ГЛАВА II. СКУЛЬПТУРА.

§ 1. Основные темы халдейско-ассирийской скульптуры.

Представления египтян о будущей жизни во многом обусловили быстроту развития искусства скульптуры в первые годы их истории. Существовала тесная связь между их религией и связанными с ней обрядами, с одной стороны, и особенностями древнейших мемфитских скульптур, с другой. Мы не можем сказать того же о Халдее. Насколько нам известно, у нас нет оснований предполагать, что первые усилия месопотамского скульптора были направлены на то, чтобы обеспечить *умбру*, нематериального обитателя гробницы, материальной опорой, которая должна была как можно ближе напоминать тело из плоти и костей, которое, несмотря на все предосторожности, рано или поздно должно было превратиться в прах и небытие. До нас не дошло ни одного памятника, в котором мы могли бы узнать портретное изображение, выполненное для гробницы^[100].

И все же основа халдейской религии была схожа с египетской. В целом верования в посмертную жизнь были одинаковыми в обеих странах. Почему же тогда они так по-разному влияли на искусство? На это можно указать несколько причин. Первая - сравнительно небольшое значение, которое придавала халдейской гробнице природа почвы. В простых гробах из терракоты и даже в тех узких кирпичных склепах, которые встречаются в некоторых местах, например, в Мугейре и Варке, нет места ни для одной статуи, ни тем более для толпы изображений в масштабе Гизека или Саккары. Добавьте к этому, что камень был редким и дорогим, что его приходилось привозить издалека, и мы поймем, почему погребальные обряды и поклонение мертвым не оказывали заметного влияния на халдейскую скульптуру.

Здесь зачатки искусства более туманны, чем в Египте. Во первых, мы не можем проследить их почти так далеко, во вторых, и статуи, и барельефы гораздо менее многочисленны. Несмотря на недавние открытия, которым мы во многом обязаны, Египет по-прежнему остается непревзойденным как в плане невероятной древности, в глубины которой он позволяет нам заглянуть, так и в плане постоянно увеличивающегося количества памятников и гробниц, которые находят на его земле. Ночь, скрывающая зарождение цивилизации, в Месопотамии темнее, чем в долине Нила; она не позволяет нам понять, как впервые пробудилась пластическая способность и почему она приняла одно направление, а не другое; мы не можем сказать, почему модельер из Нижней Халдеи взялся за обработку глины или вырезание из дерева и камня формы какого-то реального или фантастического существа. С

другой стороны, когда мы изучаем халдейскую скульптуру в самых древних из дошедших до нас произведений, нас поражает тот факт, что даже в те далекие века, к которым относятся эти резные работы, халдейское искусство интересовалось всеми аспектами природы и всеми разновидностями живых форм. Тем не менее, у него были свои излюбленные темы, а именно изображения царских и божественных персон.

Когда впервые возникла необходимость воплотить идеи божественной силы и совершенства, искусству не оставалось ничего другого, как заимствовать черты и характеристики у тех смертных форм, которые всегда, в той или иной степени, должны были казаться неполными и незавершенными. Из всех начинаний, которые можно было предложить искусству, это было одновременно самым благородным и самым трудным. Чтобы найти реальное решение проблемы, мы должны обратиться к грекам. Из всех древних народов они первыми осознали непревзойденное благородство человеческой формы; они первыми решили, что представление о божественном превосходстве, о божественном принципе во всех его бесконечных разновидностях может быть наилучшим образом представлено через эту форму. Мы увидим, как они добились результатов, к которым стремились, придав телу и чертам человека очарование, величие, чистоту линий, одним словом, совершенство, которого не может достичь ни один живой представитель расы. Халдеи не имели достаточно четкого представления о такой системе, и, более того, они никогда не приобрели достаточного знакомства с обнаженной натурой, чтобы соперничать с изяществом и достоинством, которыми греки наделяли свои божественные типы; но их искусство было более откровенно антропоморфным, чем египетское, и, как мы еще будем иметь случай показать, оно создало множество типов, которые были переданы средиземноморским народам и вскоре приняты ими. Эти типы были усовершенствованы, но не изобретены греками.

Мы уже приводили не один пример того, как халдейский интеллект воплощал свои идеи относительно богов и демонов, как он выражал их характеристики с помощью разнородных форм, заимствованных у различных реальных животных. Силы зла впервые были воплощены именно таким образом (т. I. рис. 6, 7, 161, 162). Скульптор отправился далеко в поисках элементов уродства, которые он хотел объединить в одном существе; это лучше всего видно на примере бронзовой статуэтки, хранящейся в Лувре (рис. 32). И здесь мы информированы лучше, чем обычно. Надпись, выгравированная на обратной стороне, говорит нам, что это демон юго-западного ветра, самого палящего и в целом неприятного из всех ветров, посещающих Месопотамию. Кольцо в голове служило для того, чтобы подвешивать его перед окном или дверным проемом дома. Благодаря такой предосторожности обитатели жилища были защищены от дурного воздействия иссушающего дыхания пустыни. Скульптор пожелал сделать этого тирана атмосферы как можно более отвратительным и отталкивающим, и ему это удалось. Вряд ли можно представить себе что-то более страшное, чем его ухмыляющийся, квазичеловеческий лик, напоминающий в некоторых своих чертах голову смерти; огромные круглые глаза и козлиные рога, которыми он окружен, добавляют ему уродства. На его скудном теле есть намеки на волосы на правом боку. Руки большие и плоские, пальцы короткие и тупые, а ноги представляют собой любопытное сочетание человеческих конечностей с когтями хищной птицы.

С другой стороны, это смешение форм ни в коем случае не является отталкивающим в случае с некоторыми персонажами, которые, кажется, принадлежат либо к классу благодетельных джиннов, либо к классу великих божеств халдейского пантеона. Особенно хорошо это сочетание удается в крылатых быках. Голова - человеческая, но вокруг диадемы, которой она увенчана, загнуты несколько пар рогов. Эти рога - один из атрибутов зверя, чья природа

доминирует в этом сложном существе. Они являются частью наступательного вооружения животного, которое в народе пользуется репутацией равного льву по силе. Туловище и конечности также принадлежат быку, а кудрявая основная часть напоминает о царе зверей. Завершает образ пара больших крыльев, заимствованных у орла.



Рис. 32. Демон юго-западного ветра. Лувр. Реальный размер.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

Ничто не может быть яснее, чем основная идея этой концепции. Художник пожелал объединить в одном существе высшие силы жизни и природы - быка, льва, орла: это типы физической силы, применяемые по-разному. Терпеливый и упорный бык, который тащит плуг и переносит самые тяжелые ноши; яростный и стремительный лев, а у царя птиц грозная сила клюва и когтей дополняет страх, внушаемый его молниеносным полетом. Наконец, голова и лик - это лицо человека, олицетворение разумной силы, воли, управляемой размышлениями, перед которой должно склониться все живое.

Корень этой концепции тот же, что и у египетского сфинкса. Главные отличия заключаются в большей сложности крылатого быка и в его менее спокойной позе. Сфинкс сочетает в себе всего два элемента - человека и льва; его поза проще и, возможно, естественнее, чем у ассирийского животного. Он распростерт на земле, лапы безвольно вытянуты перед ним - поза, которую можно сохранять без усталости неограниченное время, а значит, в полном соответствии с его руководящей идеей и функцией, которую он должен был выполнять у ворот дворца или храма. Этой идеей, как для быка, так и для сфинкса, была сила в покое. Но бык стоит прямо, и, если смотреть на него с одной стороны, кажется, что он идет. Мы чувствуем, что если бы он завершил свой шаг, то опустил бы сооружение, стоящее на его поясице, к нашим ушам.

Здесь, как и в большинстве случаев, когда возможно сравнение, преимущество остается за Египтом. Но все же ассирийский тип отнюдь не лишен определенного благородства и красоты. Несмотря на колоссальные размеры, несмотря на сверхъестественную силу конечностей и преувеличенную энергию и рельефность мускулов, в ведущих линиях и пропорциях этих фигур есть некая прочная грация, к которой мы не можем остаться равнодушными, и ее эффект усиливают крылья, лежащие вдоль их спин и так удачно оформляющие верхнюю часть огромных алебастровых плит, над которыми не возвышается ничего, кроме рогатой диадемы. Наконец, лицо с ярко выраженными чертами, с обрамлением из тщательно завитых волос и бороды, расположенных в строжайшей симметрии, еще более примечательно, чем все остальное (рис. 33). Выражение лица серьезное и гордое, а иногда почти улыбающееся. Оно прекрасно гармонирует с общей идеей, которая привела халдеев к созданию этих загадочных, но добродушных существ и наделению их могучими каменными каркасами[101].



Рис. 33.- Голова крылатого быка Ассурбанипала. Британский музей. Высота 38 дюймов.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

Эти быки были найдены только в Ассирии, но были расшифрованы многочисленные и точные тексты, доказывающие их существование у ворот халдейских храмов и дворцов.^[102] Сейчас их не встретишь в стране их происхождения, потому что их материал был слишком редок в нижней части великого бассейна, чтобы избежать нападок разрушителей. Мягкий или твердый, вулканический или известковый, камень был там драгоценным и труднодоступным. Рано или поздно такие предметы были бы извлечены из своих древних мест и разбиты, чтобы быть использованными заново. Если бы случай не распорядился так, что ассирийские дворцы сохранились для нас, будучи замурованными в своих собственных

руинах, мы бы сейчас ничего не знали о типе, который играл большую роль в украшении месопотамских зданий и своей оригинальностью произвел большое впечатление на соседние народы; или, по крайней мере, мы бы знали его только по репродукциям в очень маленьком масштабе, как те, что мы встречаем на цилиндрах, или по имитациям, значительно уступающим оригиналам, как дворцы в Персеполисе.



Рис. 34. Конус из халцедона. В Национальной библиотеке в Париже. Реальный размер.

Вместо человеческой головы на теле зверя мы иногда встречаем обратный процесс, но всегда со вкусом и сдержанностью, которым мы вынуждены отдать должное. Можно, конечно, привести примеры, когда голова орла помещена на человеческое тело (т. I, рис. 8), или плечи человека скрыты под чешуей рыбы (т. I, рис. 9, и выше, рис. 34); , но даже в этом случае скульптору удалось придать характерным линиям и позам человеческой фигуры то преобладание, которое им принадлежит, и, как бы, заставить их отбрасывать воздух благородства на всю композицию.



Рис. 35.- Издубар и лев. В два раза больше реального размера. С цилиндра, хранящегося в Британском музее.

Таким образом, внимание нашего читателя должно быть обращено на любопытный тип, который некоторые ассириологи называют Издубаром, а другие - Хеа-бани. Какое бы имя мы ни выбрали, этот человек был "могучим охотником", подобно Нимроду из Бытия, героем, отличавшимся своей доблестью и преодолевавшим трудности. Чтобы он был свободен в своих движениях и готов к любой активной и энергичной работе, он обнажается. Даже при сухом методе халдейского гравера мы можем оценить амплитуду его форм и силу мышц. Его отличает и размер лица, которое всегда видно полностью и кажется результатом компромисса между чертами человека и льва. Эта нарочито преувеличенная голова обрамлена длинными лохматыми волосами. На некоторых цилиндрах мы видим Издубара в состоянии покоя, за тронем бога, которому он служит аколитом или почетным стражем (т. I, рис. 17), в других местах он изображен при исполнении своих функций, если мы можем их так назвать, выполняя какую-то задачу, подобную тем, которые составили славу греческого Геракла, чьим предком он, возможно, был. Мы видим его на цилиндре в Британском музее, несущим на своих плечах убитого льва (рис. 35).



Рис. 36. Крылатый гений. Лувр. Высота 10 футов. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Мы снова видим преобладание человеческой формы в тех великих крылатых гениях, к которым халдейское искусство питало столь сильное пристрастие (рис. 4 и 29). Две пары крыльев очень удачно сочетаются с телом, и как греческое, так и современное искусство использовало созданный таким образом тип: первое - для фигур некоторых второстепенных божеств, особенно для фигуры Победы, а христианское - для ангелов. В обоих случаях, однако, мы находим только одну пару крыльев. Художники Ассирии, особенно в своих редких

попытках изобразить фигуру спереди, с большим успехом использовали две пары крыльев для создания фона, на котором человеческая форма выделяется во всей силе своей крепкой мускулатуры. Наши читатели могут судить об этом по нашей репродукции одного из рельефов, привезенных в Лувр из Хорсабада (рис. 36).

Эти крылатые люди служат своего рода переходом между сложными существами, о которых говорилось выше, и скульптурами, в которых человеческая форма рассматривается без каких-либо сверхъестественных дополнений. Насколько мы можем предположить при нашей нынешней неопределенности относительно рангов небесной иерархии Халдеи, похоже, что формы и черты мужчин и женщин считались достойными представлять величайших из их божеств. Возьмем статую Небо, изображенную на странице 81 нашего последнего тома, возьмем богов, введенных в церемонии, которые мы уже изображали (том I, рис. 13 и 14), после рельефов из Нимруда и Куюнджика (рис. 37).^[103] В последней из названных работ бог Раман или Мардук держит цветок. В Нимруде изображен бог с рогатым лбом, который в одной руке держит топор, а в другой - молнию. В женской фигуре, дважды повторенной с несколько иными атрибутами, которая предшествует богу, узнали Истар. См. также статую Истар в томе I, рис. 16, и изображение халдейской Вены, так часто повторяющееся на цилиндрах (рис. 38 и 39). По форме Истар - всего лишь женщина, и художник сделал бы ее прекрасной, если бы знал, как. Она изображена обнаженной, вопреки общему обычаю искусства, которое везде скрывало человеческое тело под пышными драпировками. Эта нагота, должно быть, призвана передать те женские прелести, благодаря которым пробуждается желание и сохраняется жизнь в мире.



Рис. 37. Несение богов. Из дворца Сеннахериба; из Layard.



Рис. 38.- Истар и жрец, приносящий жертву.



Рис. 39.- Истар между двумя персонажами.

Гаагский музей.

С верховными богами, белсами или владыками, обращались так же, когда нужно было показать все величие их положения. Каждый из них имел свою резиденцию в одном из главных святилищ Халдеи и Сирии. В Сиппаре это был Самас, или олицетворенное солнце (т. I, рис. 71); на печати Уркама (т. I, рис. 3), на другом цилиндре, на котором много любопытных и необъяснимых деталей (рис. 17), и на последнем памятнике того же рода, относящемся к первым векам халдейской цивилизации (рис. 40), это Бел, имя которого ускользает от нас;^[104] но в все темы одинаковы, и тип почти точно такой же. Вряд ли можно ошибиться, узнав бога в персоне, восседающей на богато украшенном троне, к которому в почтительном поклоне движутся две или три фигуры, иногда меньшего размера, чем он сам. Его венчает высокая диадема, длинная борода стелется по груди, халат из тонкого плетеного материала окутывает все тело и ниспадает до ног. Он - мужчина в расцвете сил; его одежда и одежда,

должно быть, заимствованы у короля. Не можем ли мы рассматривать его как первый эскиз греческого Зевса, Зевса Гомера и Фидия?

Этот тип никогда не обезображен ни одной из тех попыток, которыми так увлекались халдеи, придать значимость человеческой фигуре, наделив ее чертами, заимствованными у различных низших животных. Следует, однако, заметить, что на одном из изображенных нами цилиндров (т. I, рис. 17) есть персонаж с двумя лицами, подобно римскому Янусу. Но это не сидящий бог. Это не великое божество, перед которым возвышаются остальные участники сцены, это один из второстепенных персонажей, одно из низших божеств, приносящих подношения или получающих указания, короче говоря, один из тех гениев, чьи многочисленные и сложные атрибуты впервые навели на мысль об этих фантастических комбинациях.



Рис. 40.- Цилиндр из лапис-лазури. В Национальной библиотеке Франции.

Итак, мы видим, что когда халдеи занялись поиском наиболее подходящего способа изображения своих богов, они закончили тем, что тщательно оценили совершенство человеческой формы; за редким исключением, они отказались от идеи исправить и усовершенствовать ее; они довольствовались искренним и незамутненным копированием, передачей характерных черт служанки и матери, юноши и мужчины зрелого возраста, которым годы придавали достоинство, не отнимая жизненной силы. Эти формы они, как правило, прикрывали обильной драпировкой, но для некоторых типов, например, богини любви и плодородия и полубога, которого мы сравнивали с греческим Гераклом, они прибегали ко всей откровенности наготы. Как же получилось, что в таких условиях им не удалось наделить своих богинь грацией, а богов - благородством форм? Разве можно отрицать, что те немногие обнаженные фигуры, которые они оставили нам, значительно уступают не только тем, которые греки впоследствии создавали с такой уверенностью, но даже сотням и тысячам человеческих форм, которыми египтяне уже наполнили свои барельефы и погребальные изображения?

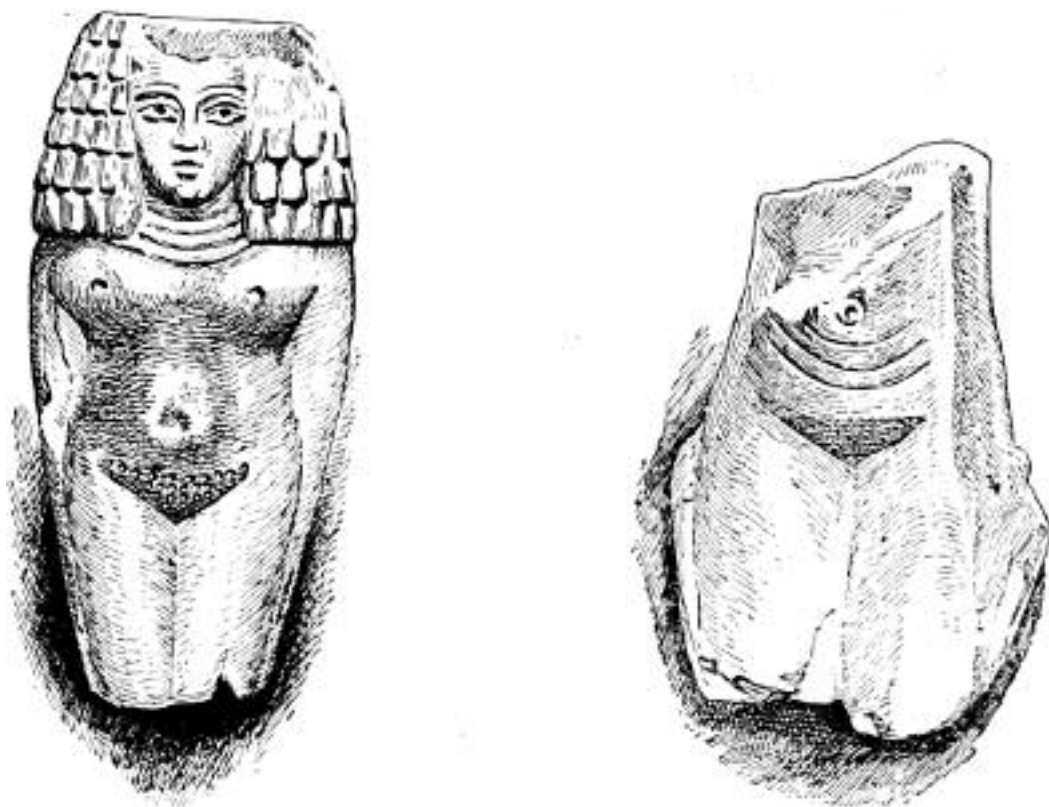


Рис. 41, 42. Фрагменты статуэтки из слоновой кости. Британский музей. Фактический размер.

Их первая ошибка заключалась в преувеличенном стремлении к верности. Они слепо настаивали на некоторых деталях, которые в других местах подавлялись или искажались, повинаясь компромиссу, который был настолько общепринятым, что, несомненно, должен быть основан на разуме. Мы можем судить об этом по двум фрагментам слоновой кости, выбранным из числа тех, что были найдены в таком количестве в Нимруде. Это, по всей вероятности, статуэтки Истар (рис. 41 и 42). Скульптор заметил, что женский таз больше мужского, но он преувеличивает его размеры и размеры лона. Глубокие складки живота указывают на истощенную жизненную силу женщины, которая много раз была матерью, а другие детали этой области переданы с неуклюжей настойчивостью[105].

В халдейском искусстве нет никаких признаков чувства пропорции, которое отличает египетскую скульптуру. Его изображения человеческой фигуры почти всегда слишком коротки и тонки; даже те работы, которые своей общей стройностью и правильностью движений наиболее сильно привлекают наше восхищение, не свободны от этого недостатка. Его последствия можно очень четко оценить на примере стелы с изображением Мардук-идин-ахи, вавилонского царя (рис. 43), датируемой примерно двенадцатым веком до н. э. Правда, в этом рельефе данный недостаток замечен больше, чем, возможно, в любой другой работе школы, на которую мы можем указать; но во всех он более или менее ощутим. В Ассирии, при Саргонидях, скульпторы пытались исправить этот недостаток, но даже их сравнительно стройные фигуры имеют некоторую тяжеловесность. Ассирийская скульптура имеет много положительных сторон, но она никогда не была элегантной. Ассирийским и халдейским скульпторам мешало приобрести полное знание человеческой формы то, что оно не было востребовано их покровителями. Публика, оценивавшая их работы, не замечала их недостатков в этом отношении. В их повседневной жизни и в требованиях, которые они предъявляли к себе, не было ничего, что помогло бы им восполнить свои недостатки или заставило бы их сделать это самостоятельно. Они редко видели обнаженную натуру, еще реже им приходилось вводить ее в свои произведения. Греческие писатели говорят об этой

особенности "варваров", будь то сирийцы или халдеи, лидийцы или персы, что они стыдились показываться обнаженными, как мужчины, так и женщины. Такая щепетильность, особенно у мужчин, вряд ли была бы понятна греку, привыкшему к наготы в гимназии[106].

Истоки такого представления следует искать, возможно, в Месопотамии, в разумной гигиене и в быстрых изменениях неопределенного климата. Разница между крайними значениями летней и зимней температуры гораздо больше, чем в Египте или на ионических побережьях, и в одно время приходилось принимать меры предосторожности против палящего солнца, в другое - против холода ночей. Как бы то ни было, несомненно, что эти люди, хотя и жили в жаркой стране, ходили в одежде, которая закрывала их тело так же полностью, как и в современной Европе. Он состоял из длинной туники, *tunica talaria* (?), как называли ее римляне, и мантии. Туника не оставляла открытым ничего, кроме головы и шеи, предплечий, ступней и лодыжек. Должно быть, она была из льняной или пеньковой ткани;[107] когда ее носил богатый человек, она была расшита и украшена в районе ног чем-то вроде канительной бахромы. Туники бедняков были короткими и простыми, часто не достигающими до колена. Они также были более свободными и лучше подходили для работы; но они никогда не были лишними, даже для мужчин *корве*, рабов и военнопленных, которых мы видим занятыми на строительстве королевских зданий (Vol. I. Fig. 151 и 152). Женщины были одеты в сорочки, спускающиеся до самых ног (Vol. I. Fig. 30), напоминающие длинный халат из грубого синего хлопка, который до сих пор является единственной одеждой крестьянок Египта и Сирии. Иногда поверх туники набрасывается что-то вроде накидки (т. I, рис. 31, и ниже, рис. 44).



Рис. 43. Меродах или Мардук-идин-ахи. С базальтовой стелы из Британского музея. Высота 24 дюйма. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Что касается мантии, то она представляла собой платок с бахромой и, подобно греческому *пеплосу* или римской *тоге*, могла быть устроена по-разному. На картине в Бени-Хасане, изображающей прибытие в Египет группы азиатских эмигрантов,^[108] она оставляет непокрытыми одно плечо и обе руки и образует нечто вроде рясы вокруг тела, которое она полностью скрывает. На старых халдейских статуях из Сиртелла расположение более

изящное (см. Plate VI.); кусок ткани сложен вдвое и проведен наискосок вокруг тела так, чтобы закрыть левую руку и плечо и оставить правую обнаженной. Конец просто пропускается под первой складкой, за которую он крепко держится.^[109] От туники не осталось и следа. В Ассирии мантия была устроена по-разному. Она всегда оставляла свободным одно плечо, которое, однако, прикрывалось туникой. Как правило, она доходила до ступней (т. I. рис. 22), но иногда она была устроена так, что оставляла одну ногу открытой от колена вниз. Одевание Саргона, молящегося перед священным деревом, устроено таким образом (рис. 45).

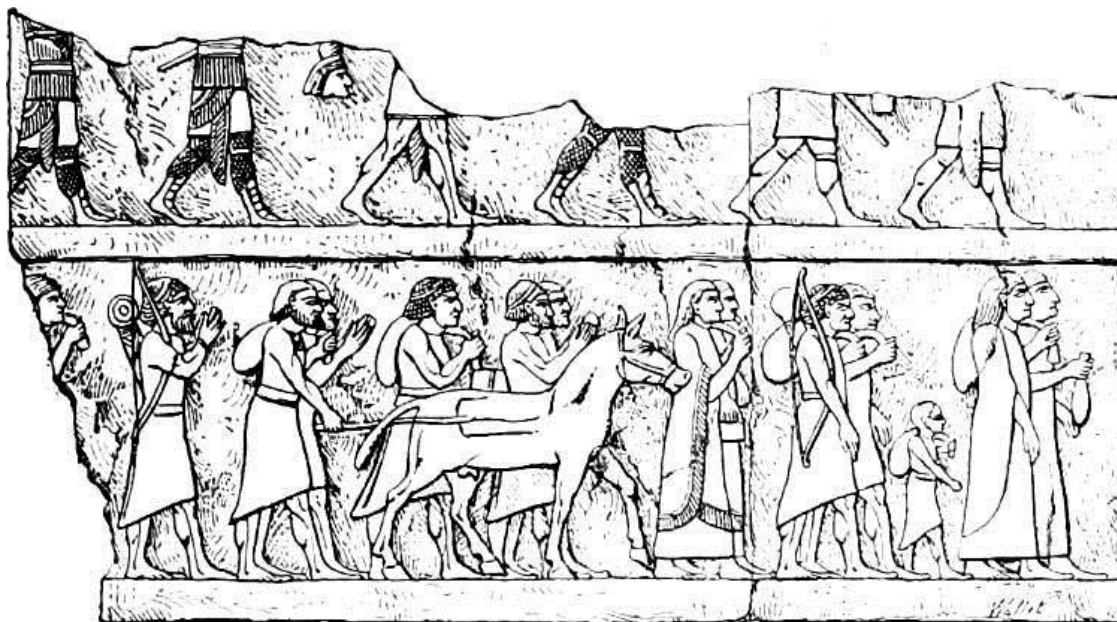


Рис. 44.- Пленники на марше. Из дворца Сеннахериба.

Что касается женской одежды, то она была еще более непроницаемой, чем мужская. На ассирийских барельефах очень мало женских фигур значительного масштаба. Вряд ли можно привести хоть один пример, за исключением плиты, на которой Ассурбанипал и его царица пируют в саду (т. I. рис. 28). На этом резном изображении царица облачена в тунику и мантию, поверх которых игла вышивальщицы набросала множество розочек, столь популярных в месопотамском искусстве. Нам не дано уловить ни малейшего намека на личные прелести фаворитки, которая, должно быть, была молода и красива. Их полностью скрывает конверт, в который она завернута.

При всем этом мы достаточно далеки от полуобнаженности египетских скульптур, не говоря уже об откровенной демонстрации греков. На берегах Нила, где климат не претерпевал резких изменений, а воздух был восхитительно сухим и прозрачным, и бедные, и богатые, и царь, и его подданные довольствовались белыми кальсонами, которые были тщательно заплетены и завязаны узлом на бедрах. В торжественных случаях, когда, как мы должны сказать, они хотели одеться, они надевали длинные, яркие и изящно вышитые одежды; но эти одежды были из тонкой льняной ткани, через них можно было легко проследить каждый контур тела, отчетливо оценить возраст и характер каждой формы.

Художник, даже когда ему приходилось изображать жен и дочерей фараона или августейших женских божеств, видел под их драпировками очертания груди, бедер и впадин конечностей.^[110] Еще более прозрачными были одеяния, в которые были задрапированы танцующие и поющие женщины, так часто встречающиеся в гробничных

изображениях.^[111] Расчетливая небрежность этого вида *soa vestis* позволяла художнику и скульптору отдать должное изяществу женской формы.

Насколько иными и менее благоприятными были условия, в которых ассирийский скульптор упражнялся в своем искусстве! Для него контуры тела и крепления конечностей были скрыты за тяжелыми туниками, покрытыми вышивкой, и шаями, часто сложенными вдвое. Если ему и удавалось случайно бросить мимолетный взгляд на скрытые под ними формы, то к чему он мог его применить? Два или три божественных типа, над которыми он чаще всего трудился, предполагали очень частичную наготу; большинство богов и почти все люди были задрапированы. В нескольких очень редких случаях мы видим ассирийца, раздетого донага и пересекающего реку с помощью надутой кожи.^[112] Но эти фигуры, хотя и довольно хорошо прорисованные, очень малы по масштабу и занимают лишь подчиненное место в барельефах, где они встречаются.^[113]



Рис. 45.- Саргон перед священным деревом. Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Трупы, обнаженные победителем на поле боя, встречаются чаще; но с ними, как с телами презираемых и ненавидимых врагов, обращаются очень упрощенно. [114] То же самое можно сказать и о пленниках, которых они обезглавливают и разрывают заживо. [115] Изуродованная статуя обнаженной женщины, скорее меньше, чем жизни, на которой имеется votивная надпись Ассурбилкала, сына Тиглата-Пилесера, и которая сейчас находится в Британском музее, - большая редкость. Считается, что на ней изображена Иштар. Исполнение аккуратное, но формы неуклюжие, а пропорции плохие; бюст слишком короткий [116].

Не умея ценить живую форму ради нее самой, ради красоты линий и гармонии пропорций, месопотамский скульптор поставил добровольный предел своим амбициям. Он заранее отказался от единственного доступного ему средства заимствования из человеческой фигуры элементов для изображения божества, которое должно было сохранить характер неограниченного существования, естественного и суверенного совершенства. Но это воздержание или, если хотите, бессилие не помешало ассирийским художникам самым блестящим образом выполнить другую часть задачи, к которой их призывали привычки и требования общества, для которого они трудились. Скульпторы в основном работали на царя; их главным делом было умножение его изображений; им поручалось увековечивать память государя в каждом акте его жизни, в каждой из многочисленных ролей, связанных с его неутомимой деятельностью в качестве строителя, верховного судьи, охотника, главнокомандующего и верховного понтифика. От самого короля до последнего солдата или пленника, каждый, кто занимал свое место на картине, был задрапирован; скульптор мог воспроизвести каждый эпизод королевской жизни в самой правдивой и оживленной манере, никогда не учась рисовать обнаженную натуру. В сущности, он не был призван, подобно греческому художнику, доставлять эстетическому чувству чистую радость при виде благородных форм или хорошо переданных движений; его долг состоял в том, чтобы запечатлеть рядом ясных и живых образов те события, которые были отмечены словами в тексте, начертанном на тех самых алебастровых плитах под его рукой.

Ассирийская скульптура имела этот документальный характер в самой высокой степени; ее творения, по замыслу тех, кому они были заказаны, были не столько произведениями искусства, сколько записями.^[117] Длинные надписи и бесконечная череда изображений, которыми были покрыты стены дворцов, были не более чем иллюстрированной книгой.

И к какому классу литературы следует отнести эту книгу? Ее называли эпосом, проиллюстрированным скульпторами, - описание вряд ли справедливо. Ведь в любом достойном эпосе чудесное занимает важное место, а в этих рельефах ему почти не нашлось места. За редким исключением вера в высший и божественный мир проявляется в ассирийском искусстве только в тех чучелах богов и демонов, которые мы уже описали. И такие изображения имеют свои места, жестко закрепленные традицией; они стоят у ворот дворца, но почти никогда не встречаются в его салонах и полностью отсутствуют в походах, сражениях и осадах. То тут, то там среди подобных изображений, но с большими интервалами, мы находим черты, напоминающие нам о помощи, которую Ассур и другие национальные боги оказывали своим поклонникам; то это орел, парящий над царской колесницей;^[118] то сам бог, окруженный крылатым кругом, натягивает лук и пускает свои грозные валы во врагов своего народа.^[119] Так он изображен верхом на скачущем быке в кольчуге, которой были увенчаны штандарты ассирийских легионов.



Рис. 46. Ассирийский штандарт; из Layard.

Все эти детали были небольшими по масштабу и ненавязчивыми. Роль архитектора была схожа с ролью рисовальщиков и фотографов, которые иногда сопровождают принцев и генералов в современных походах. Программа, поставленная перед ним, была настолько узкой, насколько это вообще возможно; от него требовалась верность и точность, а не демонстрация изобретательских способностей.

Скульптор был в некотором роде редактором военных бюллетеней; его работа была газетой дня, объясняющей политические события своего времени тем, кто не мог понять никакой другой письменности. Между его фигурами и текстами, которые они сопровождают, существует полная согласованность. Посмотрите, например, на серию плит из дворца Сеннахериба, на которых прослеживается его иудейская кампания.^[120] Финальная сцена описана словами в картуше над головами фигур: "Сеннахериб, царь Ассирии, восседая на своем государственном троне, заставляет пленников, взятых в городе Лахиш, пройти перед ним"^[121] Чтобы показать детали великолепного кресла, на котором восседает царь, мы изобразили только двух главных действующих лиц - государя и его великого визиря (рис. 47). Если бы мы могли представить читателям всю композицию целиком, они бы увидели, как подробно описывает ее надпись. За генералом, который представляет побежденных царю, стоят пленники, некоторые из них лежат, другие стоят на коленях или прямо, но все повернуты к своему завоевателю с жестами мольбы.

Пространства, которые нужно было покрыть, были огромны, но воинственные цари Ассирии делали для своих скульпторов достаточно работы, чтобы они всегда были заняты. Каждая кампания и каждая битва, каждая осада или переход через реку казались им достойными того, чтобы их запечатлели резцом. Поэтому те, кому поручалась эта работа, вынуждены были умножать фигуры; задача была сложной, а закончить ее нужно было с чрезвычайной быстротой. Государь торопился насладиться обещанным зрелищем, он хотел как можно дольше жить в жилище, стены которого, как множество волшебных зеркал, отражали бы его собственную доблесть и славу. Поэтому скульптору приходилось много и быстро работать, и мы можем понять, почему его творения никогда не теряли некоторой импровизационности. Они обладали хорошими качествами, присущими такому способу работы, а именно силой, жизненной силой и *экспансивностью*, но в сочетании со всеми его недостатками, неравномерностью, бессвязностью и частыми повторениями.

Чтобы как можно быстрее покрыть площадь, оставленную скульптору, работу пришлось разделить; каждый, кто считался способным владеть резцом, должен был быть привлечен к работе. Скульпторы со сложившейся славой, уже помогшие украсить не один дворец, посредственные художники, у которых возраст и опыт были важнее таланта, молодые подмастерья, впервые пришедшие в мастерские, - все были привлечены к работе, и каждый получил свою долю в общем деле. В таких условиях, особенно когда требовалась максимальная оперативность, коллективный труд не мог не отражать следов работы многих и разных по мастерству рук, которые к нему прикладывались. Даже у греков, и даже, что еще более важно, у афинян эпохи Перикла, можно заметить нечто подобное. Фриз храма Палласа, который, пожалуй, является самым тщательно выполненным творением человеческих рук, не во всем одинаково прекрасен в исполнении. В одних частях видна работа лишь искусного резчика, в то время как в других мы чувствуем, что здесь была рука самого великого мастера, что игрой резца управлял мозг, проследивший первоначальный эскиз и продумавший весь чудесный замысел.

И эти различия еще более очевидны в великих композициях, так быстро созданных ассирийскими скульпторами. Рассмотрите на досуге длинную серию изображений из одного дворца, которые висят на стенах Британского музея - единственного места, где

возможно такое сравнение, - и вы будете поражены неравенством их исполнения. Среди тех, что сделаны из одной комнаты, некоторые гораздо лучше других. То тут, то там встречаются фигуры, к которым, кажется, прикоснулся и исправил опытный художник, в то время как их ближайшие соседи выполнены мягко и нерешительно. Любопытно, что фигуры, изображающие врагов, как правило, очень грубо смоделированы; иногда они едва ли больше, чем заблокированы. Создается впечатление, что они с самого начала хотели, чтобы между воинами Ассира и теми людьми низшей расы, которых они соблаговолили убить, не было никаких разночтений относительно их достоинства[122].



Рис. 47.- Сеннахериб перед Лахишем, Британский музей. С неопубликованного рисунка Феликса Томаса.

Торопливый художник повторяет себя намеренно. Повторение избавляет его от усталости размышлений и изобретений. Ассирийцы любили изображать процессии. Иногда это слуги царя, несущие за ним царский знак (т. I. рис. 22, 23 и 24); иногда жрецы, несущие изображения богов (т. I. рис. 13 и 14); но чаще всего это боевые колесницы, конница и пехота (рис. 15), или группы пленных, которых ведут пешие воины (рис. 48). Группам и одиночкам, идущим в длинной последовательности, скульптор придал определенный ритм, что не лишено достоинств, но все же его обработка таких тем лишена разнообразия. Тот же недостаток встречается и в египетских работах с подобными сюжетами; кажется, что все фигуры воспроизводят один тип, как будто они были нарисованы по трафарету. Дизайнер не прилагает реальных усилий, чтобы избежать монотонности; он не подозревает о тех искусных комбинациях, с помощью которых греческому скульптору удалось бы примирить единство целого с разнообразием деталей; он не пытается внести те небольшие изменения между одной группой и другой, которые радуют и забавляют глаз, не нарушая общей симметрии и не нарушая тех великих ведущих линий, которыми определяется общий характер и движение композиции.^[123]

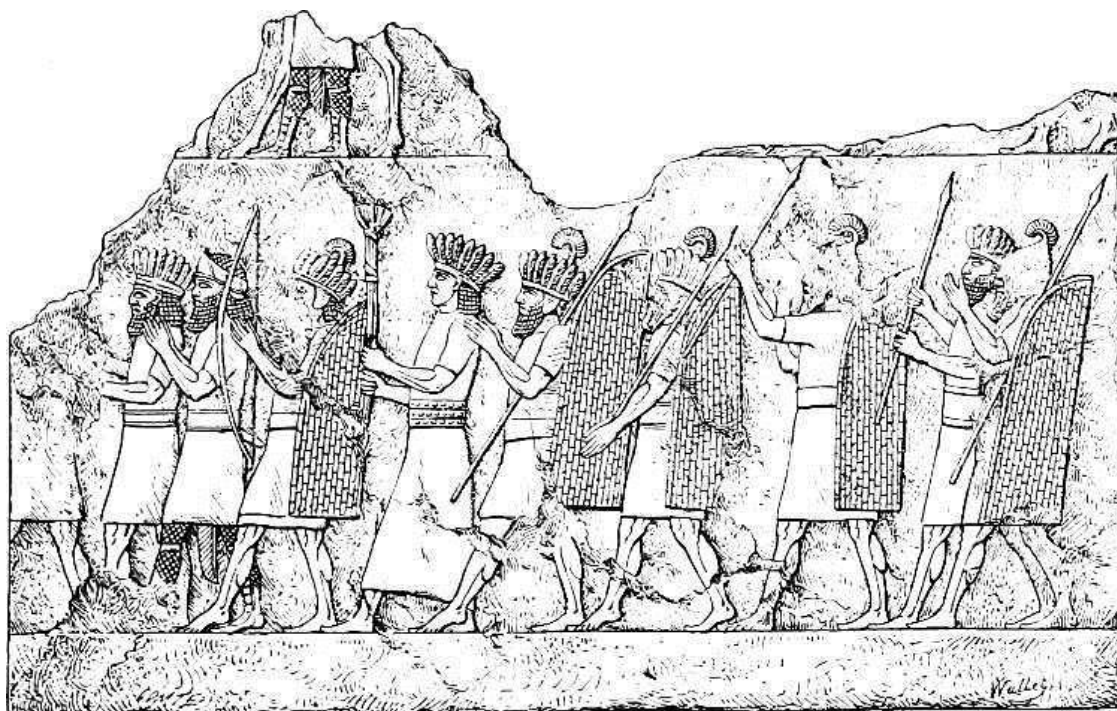


Рис. 48.- Прохождение пленников; из Layard.

Необходимость спешить объясняет еще один недостаток этого же искусства. Именно потому, что у него не было времени, скульптор не выбирал и не отбирал, как греки. Размер нашей страницы не позволяет нам воспроизвести одну из тех картин, на которых запечатлены триумфы Сеннахериба,^[124] но некоторое представление об этой великой военной хронике можно составить по штурму на странице 30 (рис. 30). Здесь нет ничего похожего на центральную группу, в которой могли бы быть собраны и воплощены эпизоды и происшествия конфликта. Скульптор истощает себя в стремлении к запутанному богатству реальности, наш глаз теряется среди групп бойцов, которые словно разбросаны по полю рельефа. Историк может найти в нем много любопытных деталей, но тот, кто ищет только

эстетического наслаждения, скоро заскучает. Вся композиция столь же сумбурна, как и реальный рукопашный бой.

Несмотря на все эти недостатки, а может быть, и благодаря их существованию, реалистическая скульптура Ассирии, должно быть, обладала сильной притягательностью не только для царей, для которых она была своего рода апофеозом, но и для их подданных, офицеров и солдат, которые сражались в походах и приносили свою долю славы и трофеев. Мы вполне можем найти эти панорамы сражений не слишком утомительными; но если мы поставим себя на место тех, кто был актерами изображенных сцен, тех, кто мог искать среди их бесчисленных и, как нам кажется, часто двусмысленных происшествий, и находить, или думать, что находил, свои собственные поступки и личности, внесенные скульптором на его переполненные страницы, как велика будет перемена. Усталость, которую мы чувствуем, сменится интересом, который никогда не угасает при повторении битв, и естественной гордостью, которую вызывают страницы истории, где нет ни одного поражения, где говорится лишь о длинной череде побед, одержанных легионами Ассирии над каждым народом, который имел дерзость противостоять ее оружию.

Такое зрелище обладало красноречием и не могло не оказывать сильного воздействия на тех, кто смотрел на него, побуждая их к новым триумфам и новому разорению своих соседей. Несмотря на все свои недостатки, такое искусство имело одно большое достоинство: оно было в высшей степени национальным; оно было откровенно вдохновлено самой универсальной страстью народа, среди которого родилось; идеи, которые оно предлагало, помогали поддерживать эту страсть и увеличивали ее силу, а значит, в немалой степени способствовали развитию привычек и чувств, в которых заключались сила и оригинальность жестокой, фанатичной и воинственной расы.

§ 2. Материалы.

Если национальная одежда и социальный режим, а также природные условия страны оказали свое влияние на месопотамское искусство, то и используемые материалы тоже. Изучая египетскую скульптуру, мы старались показать, насколько сильно художник зависел от материала и какое сильное модифицирующее влияние тот оказывал на характер интерпретации, которую он мог дать своей мысли^[125].

Памятники Ассирии особенно заслуживают такого же замечания. Халдеи, по-видимому, использовали для своих скульптур, как правило, очень твердые камни, похожие на те, что использовали поздние египтяне для своих более важных работ. В Халдее каменные статуи были редкостью. В тех редких случаях, когда халдейский князь или даже частное лицо позволяли себе такую роскошь, он не жалел средств; в некоторых случаях стоимость не имела значения; гораздо важнее было, чтобы работа была долговечной, и блоки привозили с любого расстояния, чтобы обеспечить этот результат. Таким образом, почти все памятники, найденные в нижней долине Евфрата, сделаны из базальта, диорита или долерита. Разница между стилями египетской и халдейской скульптуры была вызвана, таким образом, не материалами, а чем-то гораздо менее простым - особым гением двух народов. Они не видели природу одними и теми же глазами и не интерпретировали ее в одном и том же духе.

В Ассирии ситуация была совсем иной. Там в изобилии имелись легкообрабатываемый камень, алебастр и несколько сортов известняка большей или меньшей твердости. Эти возможности имели двоякое последствие: они побудили ниневийских художников к щедрому использованию скульптуры в декоре зданий, а также оказали немалое влияние на их привычки в дизайне и на исполнительные процессы, которые они принимали. Самой

особенной, по-настоящему характерной чертой их барельефов с точки зрения исполнения является сочетание резкости и рыхлости в работе. Мы чувствуем, что резец, несмотря на спешку, с которой он работал, был сильно вбит. В других странах дело обстоит иначе; как правило, там, где работа выполняется быстро, она также незначительна и поверхностна. Эта кажущаяся аномалия объясняется качеством материала. Алебастр, используемый в Хорсабаде и Куюнджике, настолько мягок, что его можно поцарапать ногтем, и даже известняк, который предпочитали художники Ассурбанипала, не намного тверже.^[126] Как это искушает руку! Хочешь или не хочешь, а гусиным пером пишешь смело, и тут послушность материала становится опасной. Инструмент резчика, не встречая реального сопротивления, убегает вместе с рукой, и скульптор незаметно для себя начинает излишне подчеркивать свои намерения и преувеличивать эффекты.



Рис. 49. Одна сторона обелиска Шалманесера II. Британский музей. Рисунок Бургуана.

Иногда ассирийцы использовали более твердые камни, которые они получали из некоторых районов Курдистана и окрестностей потухших вулканов Синджара, расположенных между долинами Тигра и Хабур;^[127] мы ограничимся тем, что приведем в качестве примера базальтовую статую, найденную в Калех-Шергате, и обелиск Шалмансера II, в Британском музее, который вырезан из того же материала (т. I, рис. 111, и ниже, рис. 49).^[128] В нем рассказывается о почтении и дани, принесенной царю пятью завоеванными народами.

Среди подношений есть несколько диковинных животных.^[129] Небольшое здание в Хорсабаде, которое называли то тронным залом, то храмом, было украшено рельефами из базальта,^[130] но использование этих твердых пород всегда было очень редким в Ассирии. Привычки северных художников формировались в резке более мягких камней, и использование ими таких материалов объясняет не только их огромную плодовитость, но и некоторые качества и недостатки их стиля.

И Халдея, и Ассирия слишком постоянно и умело использовали пластичную глину в своей архитектуре, чтобы они могли упустить ее возможности в качестве материала для скульптора, особенно при изготовлении небольших предметов, таких как погребальные статуэтки. Оба народа передали нам огромное количество таких фигурок. В обоих случаях они массивны; халдейские отштампованы в форме одним куском; их обратная сторона плоская и грубо сглажена рукой; глина мелкозернистая и близко расположенная, настолько твердая и хорошо обожженная, что ее невозможно поцарапать металлическим острием (рис. 50).^[131] Исполнение ассирийских фигурок более простое. Они лепятся из глины без использования формы, хотя часто встречаются серии, сделанные по одному образцу и дающие представление о мастерстве ассирийского лепщика (рис. 51). Грубость материала, однако, удивляет; это темно-серая земля, неравномерная, узловатая, без примеси песка, но с поперечными штрихами, оставленными соломой, с которой она, по-видимому, была смешана. Тело настолько рыхлое, что рассыпается в руках, но поскольку оно не поддается воде, то, должно быть, подверглось мягкому обжигу"^[132].

Можно также найти примеры предметов из фаянса или терракоты, покрытых стекловидной глазурью, подобных тем, которые египтяне производили в огромных количествах^[133]. В этих случаях фигурка отлита в форме, а эмаль либо синяя, либо зеленая, как в Египте (рис. 52)^[134].



Рис. 50. Статуэтка жреца. Лувр; из Хейзи.



Рис. 51.- Дагон. Британский музей. Фактический размер.

Глина использовалась и для других целей, помимо этих маленьких статуэток; похоже, она применялась в первых набросках, по которым скульптор высекал алебастровые плиты, по крайней мере, когда он брался за более важные и сложные группы. Вряд ли мы откажемся признать такую цель в прекрасном фрагменте, привезенном из дворца Ассурбанипала в Британский музей. Это все, что осталось от рельефа из терракоты. Зерно гораздо мельче, а цвет намного краснее, чем на статуэтках из того же места. В своем нынешнем состоянии эта плита имеет высоту около фута, и, несмотря на то, что она изуродована, ее сюжет можно распознать как эпизод царской охоты, остальная часть которой заполняет ассирийскую подвальную комнату. Большая часть главной фигуры отсутствует, но ее достаточно, чтобы не оставлять сомнений в характере сцены; на ней изображен царь, на которого с двух сторон нападают львы, и он защищается копьем. Следует отметить четкое и точное исполнение лап львов и тела царя. В соответствии с масштабом, принятым в сохранившихся скульптурах, эта модель была выполнена в половинном масштабе. От группы осталось так мало, что мы не можем с уверенностью сказать, содержат ли рельефы, находящиеся сейчас в Лондоне, тот эпизод, который является первоначальным эскизом, или нет.^[135] Однако, насколько мы можем судить, точного отрывка, выполненного по этой модели, в музее нет, но мы не должны

забывать, что большое количество скульптур было оставлено во дворце, где они были найдены; г-н Рассам снял только самые лучшие и те, которые были в лучшем состоянии.



Рис. 52.- Голова львицы. Лувр. Фактический размер.

Маленький крылатый бык, вырезанный из тончайшего известняка, которого мистер Джордж Смит привез из Нимруда, несомненно, был моделью того же рода (см. т. I. рис. 83 и 84). Ее исполнение отличается тщательностью, и все же она вряд ли могла иметь другое назначение. То же самое можно сказать и о квадратной плите из терракоты, о которой мы только что упоминали; ее фигуры слишком малы для украшения дворцовых салонов, а материал слишком распространен, чтобы быть частью тех богатых схем орнамента, о существовании которых свидетельствуют как тексты, так и останки. Мы не можем предложить более правдоподобного объяснения этих маленьких памятников или более полного соответствия потребностям быстрого производства. Мы уже показали, что для быстрого выполнения этих великих скульптурных работ требовалось огромное количество рук, и предоставление таких моделей, будь то в камне или терракоте, позволило бы предотвратить дурные последствия использования такого количества разных и разносторонне одаренных подмастерьев. Мастер создавал модель, и от резчиков, копировавших ее, не требовалось ничего, кроме умения увеличивать ее и обращаться с инструментами.

С самых ранних времен, от которых до нас дошли какие-либо останки, халдеи понимали, как использовать всевозможные материалы, которые предоставляют художнику возможности для создания живых форм. Пока не были найдены бронзовые изделия времен строителей пирамид,^[136] считалось, что они предвосхитили египтян в искусстве изготовления драгоценного сплава и отливки его в глиняные формы.^[137] На эту догадку натолкнула находка близ Багдада металлической статуэтки, которая сейчас хранится в Лувре (рис. 53). Греки называли ее *канефором*. Молодая женщина несет корзину на полностью обритой голове, придерживая ее руками. От талии и выше она обнажена, но нижняя часть ее фигуры завернута в некое подобие узкой юбки, на которой выгравирована votивная надпись с именем царя Курдурмапука, который, как полагают, процветал в XVI веке до нашей эры. Отливка прочная.

Бронзы с надписью имени Гудеа (т. I. рис. 146-148), возможно, еще более древние. Мотив одной из них идентичен мотиву этого канефора. Обработка металла не могла начаться с таких предметов, как эти; совершенно точно, чтоковка металлов повсеместно была более ранним процессом, чем их литье. Прежде чем научиться готовить форму и загонять жидкую медь в ее самые дальние углубления, люди, должно быть, начинали с того, что били ее в

пластины на наковальне. Когда они приобрели достаточный навык, чтобы сделать эти пластины очень тонкими и податливыми, следующей их попыткой было украсить их, что они сначала делали, ударяя молотком по одной из сторон и создавая таким образом рельеф на другой, который можно было довести до совершенства, повторяя процесс с разной степенью прочности и деликатности, а также с помощью чеканки. Такая работа называется *релуссе*.

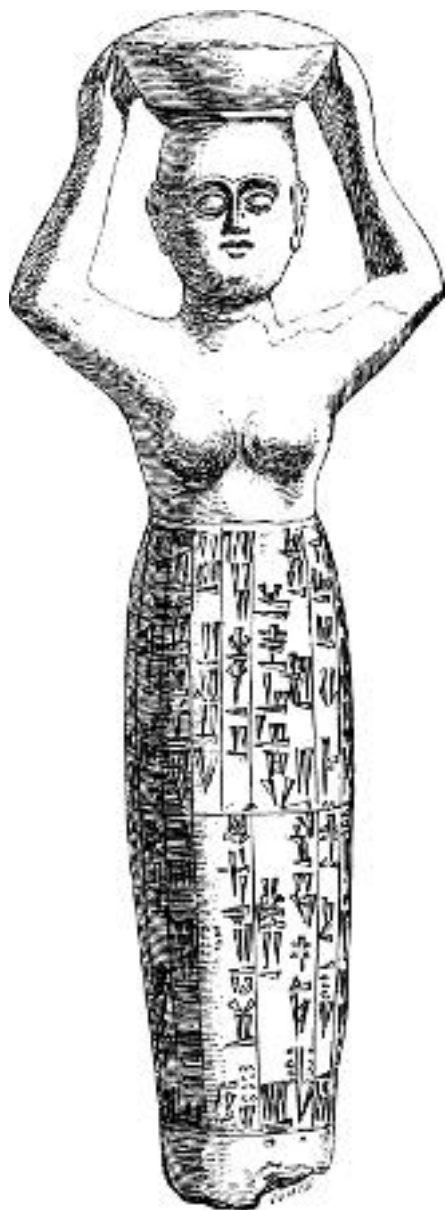


Рис. 53.- Канефоры. Лувр. Высота 10½ дюймов.

Нет сомнений, что эти процессы были изобретены в южных городах. Древнейшие гробницы Варки показывают, что металлы были в изобилии с очень древнего периода, и что их использование было хорошо изучено; но мы не имеем никаких важных примеров работы *релуссе*, относящихся к раннему периоду Халдеи. Иначе обстоит дело с Ассирией. При исследовании ее дворцов были обнаружены многочисленные фрагменты декоративной обшивки из бронзы; бляшки и полосы, иногда изогнутые, иногда прямые, в зависимости от поверхности, на которую они были нанесены, были покрыты в одних случаях простым орнаментом, в других - многочисленными фигурами. Только за последние несколько лет мы узнали, до какого высокого уровня довели это искусство скульпторы Месопотамии, и как

хорошо они понимали, что грубая форма, оставленная молотом, должна быть завершена и определена с помощью резца и зубила. Самое важное открытие такого рода было сделано в 1878 году г-ном Ормуздом Рассамом, который нашел бронзовые ворота, о которых мы уже не раз упоминали, в кургане Балават. 138] Шалманезер II, построивший дворец, к которому относились эти ворота, изобразил на них свои победоносные походы и жертвоприношения богам. Мы уже воспроизводили многие из этих любопытных рельефов (т. I, рис. 51, 68, 73, 158; и выше, рис. 28); последний пример поможет показать мастерство ассирийского художника и смелость его изображения животных и людей (рис. 54). Он играл с бронзой так же, как и с алебастром; в обоих случаях его работа была твердой и быстрой, а лепка одновременно широкой и сильно ощутимой[139].

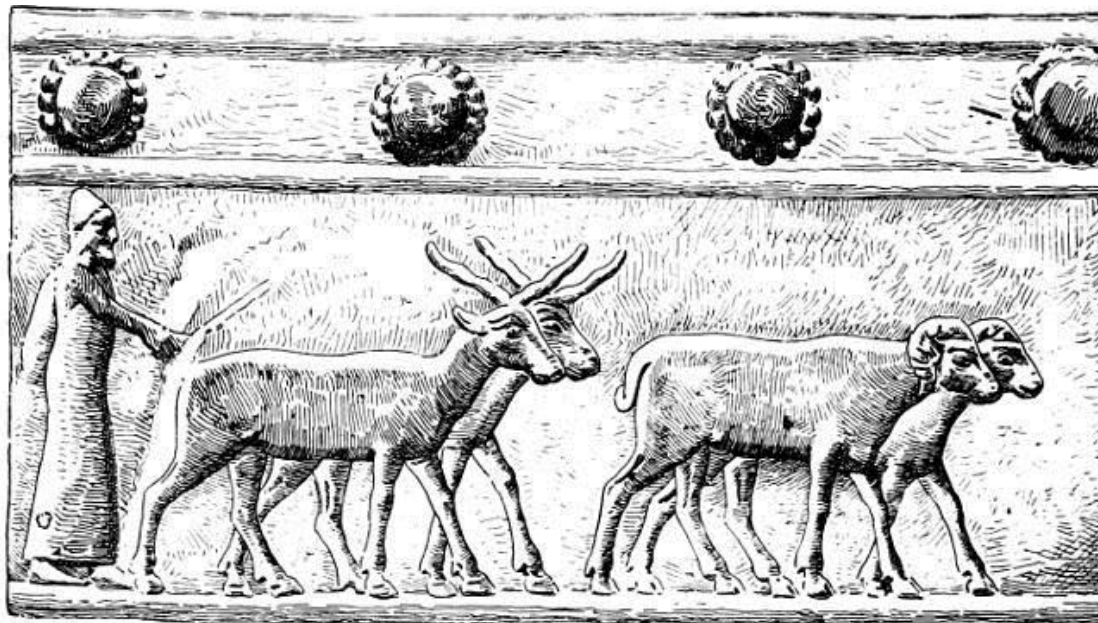


Рис. 54. Человек, ведущий коз и овец. Из ворот Балавата. Британский музей.

Нарисовано Сент-Эльмом Готье.

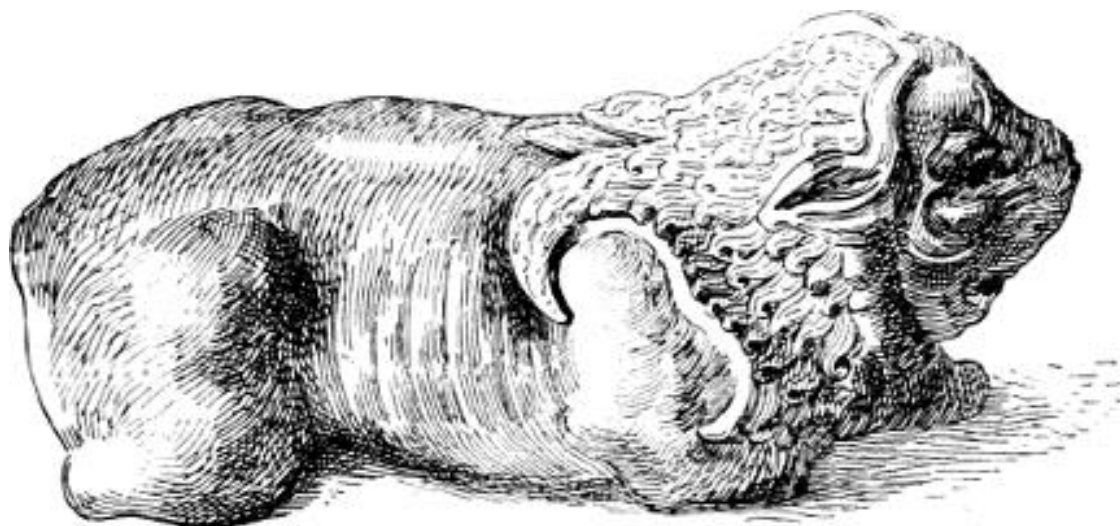


Рис. 55.- Лев, вырезанный из дерева. Лувр. Длина 4 дюйма. Рисунок Сент-Эльма Готье.



Рис. 56.- Печать из слоновой кости. Лувр. Фактический размер. Рисунок Сент-Эльма Готье.

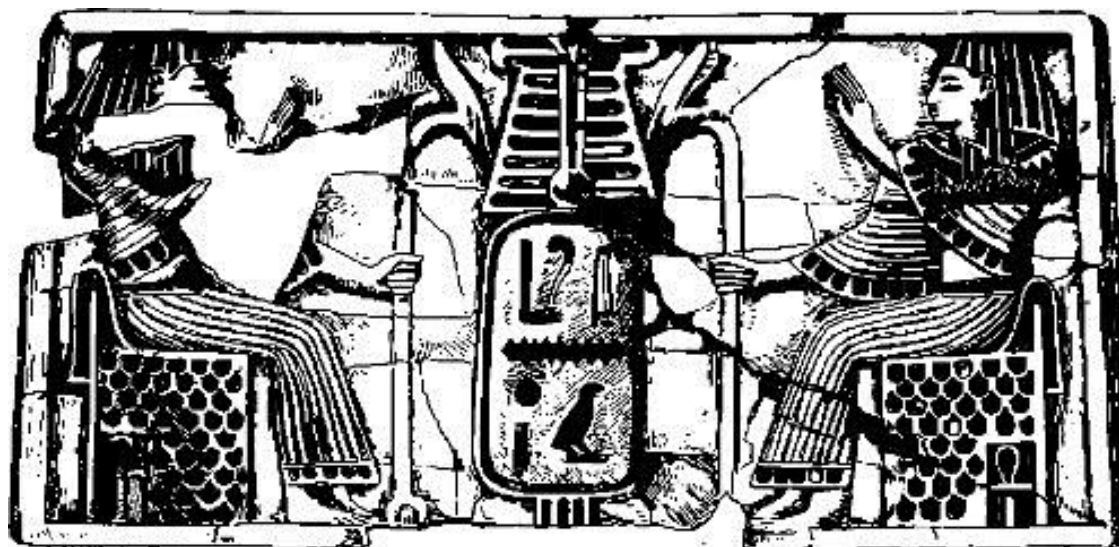


Рис. 57.- Табличка из слоновой кости в Британском музее. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Эта своеобразная обработка, одновременно свободная и немного жесткая, встречается во всех произведениях этого народа. Его можно узнать в деревянном льве, к сожалению, сильно изуродованном, который хранится в Лувре (рис. 55), и в резьбе на раковинах жемчужных устриц, которые были найдены в таком количестве, особенно в Нижней Халдее.^[140] Только слоновая кость, по крайней мере, иногда лишена этого своеобразного характера. Они демонстрируют определенную суровость, в которой распознается отличительный признак халдейского происхождения. В качестве примера можно привести небольшой предмет, описанный в каталоге Лувра: "Лев, пожирающий дикого козла, от которого видны только голова и шея". Эта группа украшает одну из граней небольшого предмета, округлого сверху и с плоским основанием. В последнем имеется продолговатая прорезь. Этот предмет, по-видимому, является печатью" (рис. 56).^[141] С другой стороны, хотя большинство резных изделий из слоновой кости, которые использовались для рукояток тростей, кинжалов и других подобных целей, демонстрируют упомянутые нами характеристики, следует признать, что таблички из слоновой кости из Нимруда в большинстве своем свободны от стиля, который мы попытались определить как стиль, присущий Халдее и Ассирии. Обработка более легкая и элегантная, напоминающая нам о Египте. Должны ли мы верить, что когда ассирийцы напали на этот прекрасный материал, они изменили свои привычки и придали утонченность их прикосновениям, которых они никогда раньше не знали? Такая идея кажется очень неправдоподобной. Мы знаем, что их орнаменталисты заимствовали некоторые мотивы у египтян, такие как крылатый шар,

лотосовая роща, сфинкс; но при этом они наложили на них печать своего собственного и независимого вкуса. Поэтому кажется вероятным, что более тщательно обработанные изделия из слоновой кости были привезены из-за границы, либо из самого Египта, либо из его подражательницы Финикии. На фрагментах, которые мы уже рассматривали (т. I. рис. 129 и 130), черты лица и головные уборы легко распознать как египетские. Этот характер еще более выражен на другой табличке из Нимруда, несколько повторений которой хранятся в Британском музее (рис. 57). Две женщины сидят друг напротив друга. Они египтянки во всех деталях. Их позы и симметричное расположение, их одеяния и головные покровы, действие их рук, одна из которых поднята в поклонении, а другая держит посох с заячьей головой, *crux ansata* под их креслами, - все это постоянно встречается в памятниках долины Нила. Еще более важной особенностью является овал, увенчанный двумя страусовыми плюмажами в центре таблички. На ней начертаны не иероглифы, взятые наугад, как на небольших предметах финикийского происхождения, на которых эти символы используются лишь в качестве украшения, а царское имя - Обен или Обен-Ра.^[142] Правда, такого имени пока не встречается ни на одном другом памятнике, но оно вполне могло принадлежать одному из тех мелких монархов, которые кишели в Дельте ко времени эфиопского завоевания. Большинство из них оставили очень незначительные следы, а некоторые известны только по одному тексту. Значит, эта табличка могла быть вырезана либо в Египте, либо в Финикии по египетскому образцу. В любом случае, нам кажется очевидным, что это не работа ассирийца или халдея. Другие предметы из того же материала не несут на себе неопровержимого следа своего происхождения, но они настолько похожи на него по обработке, что мы склонны утверждать, что они, должно быть, были изготовлены под тем же влиянием. Посмотрите на этот фрагмент крылатого сфинкса (рис. 58). Его общая физиономия, головной убор, своеобразная прорисовка перьев крыльев - все это не халдейское, но мы часто находим их в Финикии и на Кипре. То же самое можно сказать и о прекрасном изделии, на котором два фантастических животных, стоящих на своеобразной и тщательно проработанной столице, окружены изящно оформленными цветами и листвой (рис. 59).



Рис. 58. Фрагмент из слоновой кости в Британском музее. Фактический размер. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Пытаясь дать четкое представление о халдейско-ассирийской скульптуре, мы должны, следовательно, отбросить более художественные из многочисленных резных изделий из слоновой кости, найденных в руинах Нимруда, и особенно во дворце Ассурбанипала. Похоже, что такие вещи импортировались из-за границы, когда требовалось что-то лучшее,

чем ручки и ручки из слоновой кости, сделанные в стране. Когда мы будем говорить о металлических кубках, нам придется повторить это замечание.

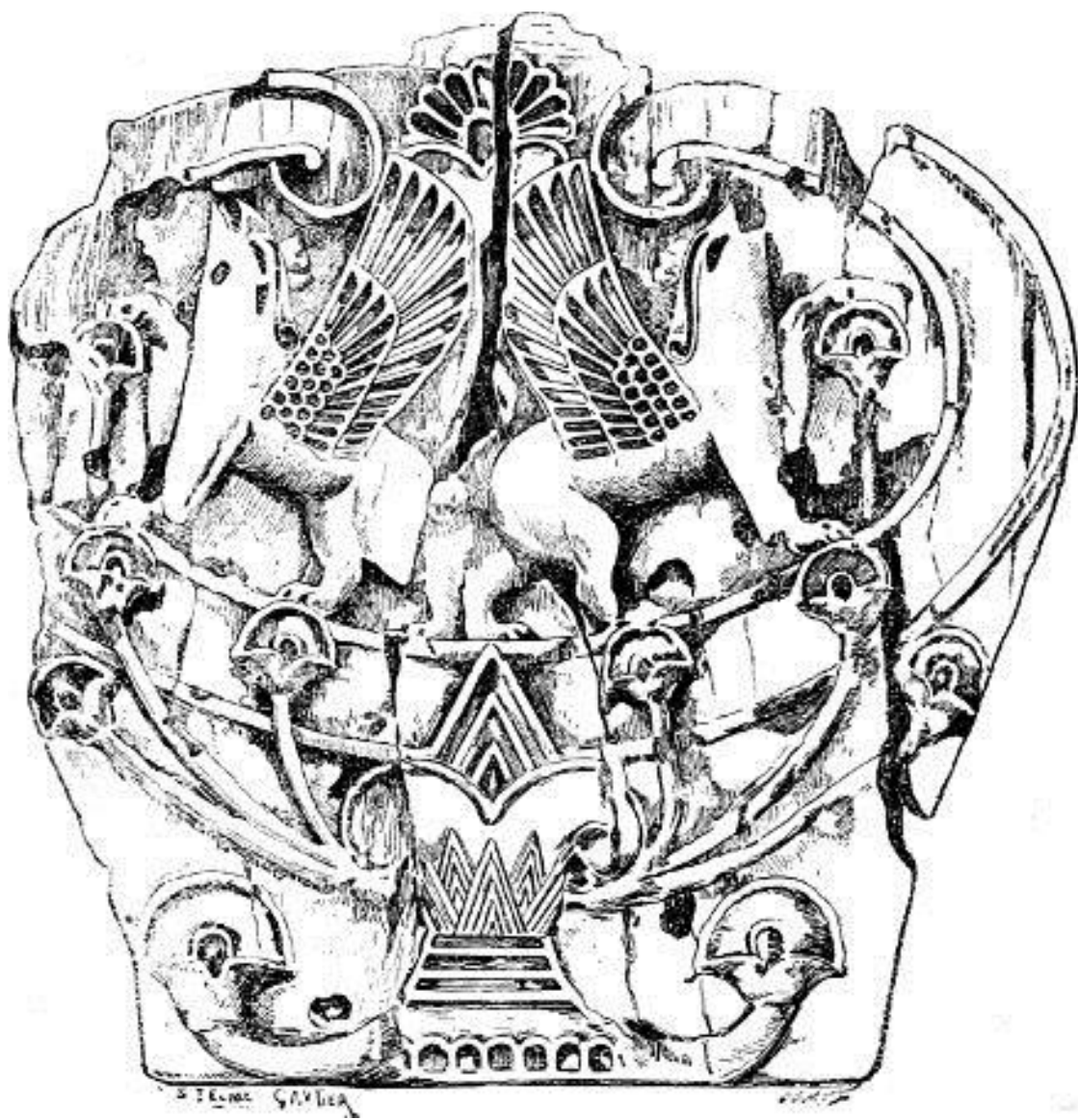


Рис. 59. Планшет из слоновой кости в Британском музее. Фактический размер. Рисунок Сент-Эльма Готье.

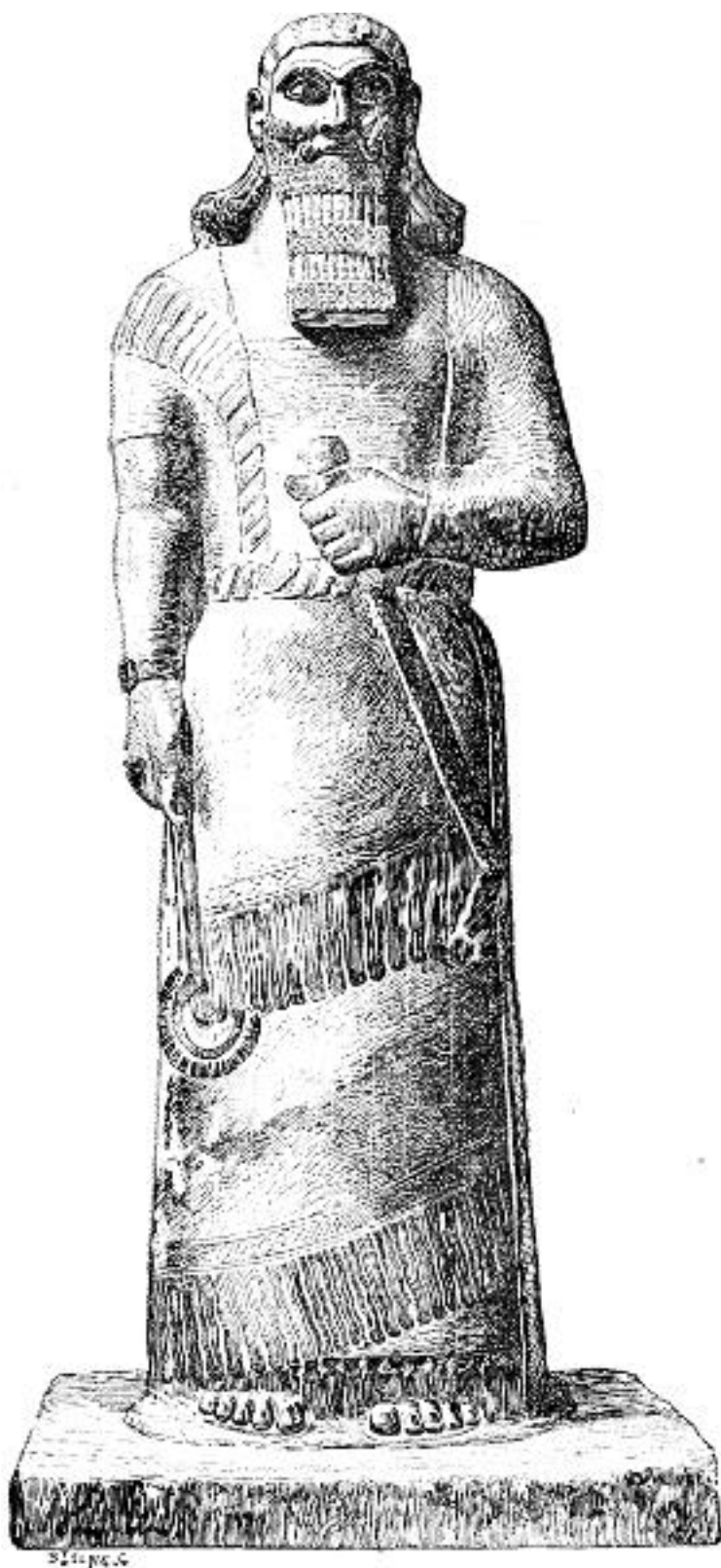


Рис. 60.- Статуя Ассурназирпала. Высота 41 дюйм. Британский музей. Рисунок Сент-Эльма Готье.

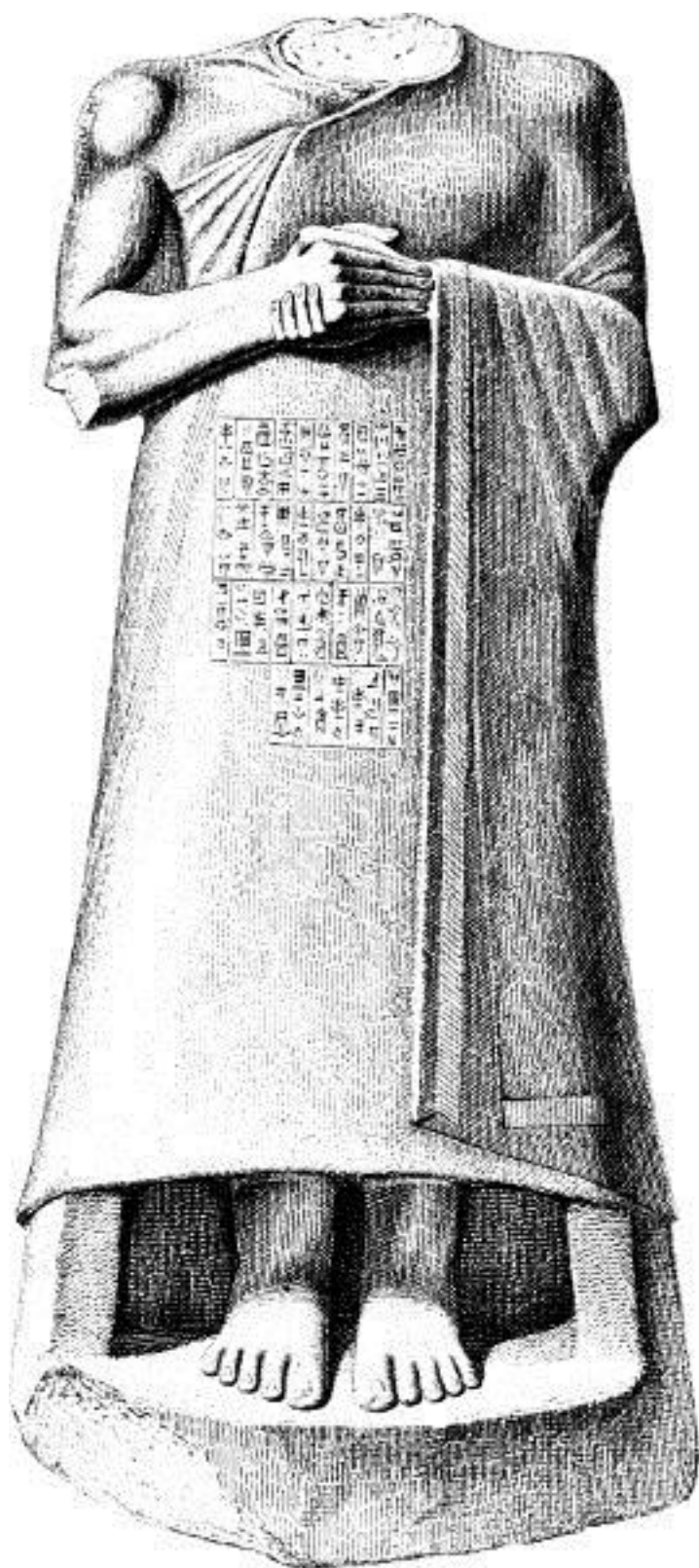
Можно сказать, что нам следовало бы отложить рассмотрение этих предметов, и, если бы все они несли на себе столь же неоспоримый знак своего происхождения, как табличка с королевским овалом, мы бы так и поступили, приберегли бы и резные слоновые кости, и гравированные кубки из металла до тех страниц нашей истории, на которых будут рассматриваться искусства Финикии. Но, к сожалению, когда мы переходим к деталям, не

всегда легко установить различие между предметами иностранного производства и теми изделиями того же рода, которые были сделаны на родине; во многих случаях требуется такт и инстинкт археолога, чтобы отличить одно от другого. Такие способности всегда в той или иной степени подвержены ошибкам, а во многих случаях очень трудно обосновать выводы, к которым они приходят. Самым простым выходом из затруднительного положения нам показалось описание этих останков одновременно с основными композициями, к которым они были ранее присоединены. Но при этом мы помним об их сомнительном характере; при определении стиля халдейско-ассирийской скульптуры мы будем прибегать к ним лишь с большой оговоркой, тем более что стиль, о котором идет речь, может быть достаточно изучен и без их помощи.

§ 3. Основные приемы халдейско-ассирийской скульптуры.

Искусство Месопотамии, как и Египта, имело свои условности, некоторые из которых были свойственны ему самому, а другие - общие для всех народов, достигших суверенного могущества и зрелости знаний.

Как и все, кто пытается создать пластическую фигуру с помощью света природы, художники Месопотамии начинали с профилей. Говоря о египетской скульптуре, мы имели случай показать, что этот способ изображения всегда используется первыми начинающими,^[143] поскольку он самый простой и легкий из всех. Халдейско-ассирийские художники, в отличие от египетских и греческих, не были привычны к обнаженной натуре и, следовательно, лишены того стимула, который она дает, чтобы бороться с природой и заставить ее жить во всем многообразии ее аспектов, разнообразии, которое только работа в круге способна постичь без помощи условностей. Одним из следствий этого является та почти исключительная любовь к барельефу, в которой месопотамское искусство не похоже на искусство других народов. В самом начале своего существования оно, кажется, предприняло энергичную и многообещающую попытку подняться до изготовления круглых статуй, но за этим быстро последовало разочарование, и в последующие годы было предпринято лишь несколько попыток, и те не увенчались большим успехом. Заметность фигур увеличивалась или уменьшалась в зависимости от их места и роли, которую они играли, но от идеи полностью отделить их от фона и дать им самостоятельное существование вскоре отказались. При первой Халдейской империи были смоделированы настоящие статуи, вокруг которых мы можем ходить (см. Таблицы VI и VII). В некоторых из них, хотя формы не такие круглые, как в природе, задняя часть проработана так же тщательно, как и передняя. С другой стороны, немногочисленные ассирийские статуи, дошедшие до нас, слишком тонкие спереди и сзади, а их спины представляют собой не более чем грубо обработанный камень. Сразу чувствуешь, что они были сделаны для того, чтобы стоять у стены, и думаешь о детях и о тех, чьи конечности настолько слабы, что они не могут стоять без поддержки. До таких вещей нам еще далеко, причем не только до изящества, жизненной силы и свободы греков, но даже до горделивого спокойствия египетских колоссов. Хотя наши рисунки показывают, конечно, только вид спереди, это впечатление очень ярко выражено в статуях Небо (т. I. рис. 15) и Ассурназирпала (рис. 60), которые перекочевали из Нимруда в Британский музей. Последняя была найдена Лэйярдом у входа в один из храмов, планы которых мы приводили (т. I. рис. 189). Он вырезан из очень твердого и плотного известняка и стоит на постаменте, который представляет собой не что иное, как другой блок из того же материала. Мы были вынуждены, чтобы сохранить фигуру достаточно большой, уменьшить этот блок до размеров неглубокого цоколя. В действительности это куб высотой тридцать один дюйм и шириной двадцать один и три четверти дюйма^[144].



КОРОЛЕВСКАЯ СТАТУЯ

Лувр

J. Bourgoin, del. Имп. Ch. Chardon Sulpis, sc.

Статуи Небо и Ассурназирпала - это стоящие фигуры, но в Калех-Шергате Лэйард нашел сидящую фигуру Шалманесера II (рис. 61). (рис. 61).^[145] Она выполнена из черного базальта и не имеет головы. Она представляет большой интерес, поскольку напоминает древнейшие

халдейские статуи как по материалу, так и по положению. Однако она так сильно пострадала, а ее мастерство, похоже, было настолько небрежным, что даже в самом оригинале детали лепки и костюма едва ли можно узнать. Мы приводим небольшую зарисовку, чтобы показать ее позу.

Эти статуи, если они заслуживают такого названия, показывают работу ассирийцев в самом слабом виде; о пластическом гении народа следует судить не по ним, а по тому *жанру*, в котором они были наиболее сильны, по длинным линиям фигур, которые выделяются в различной степени на фоне дворцовых стен. Среди произведений этого последнего класса, дошедших до нас, мы находим все степени рельефности, от барельефа, строго говоря, до того, что мало чем отличается от круглого.

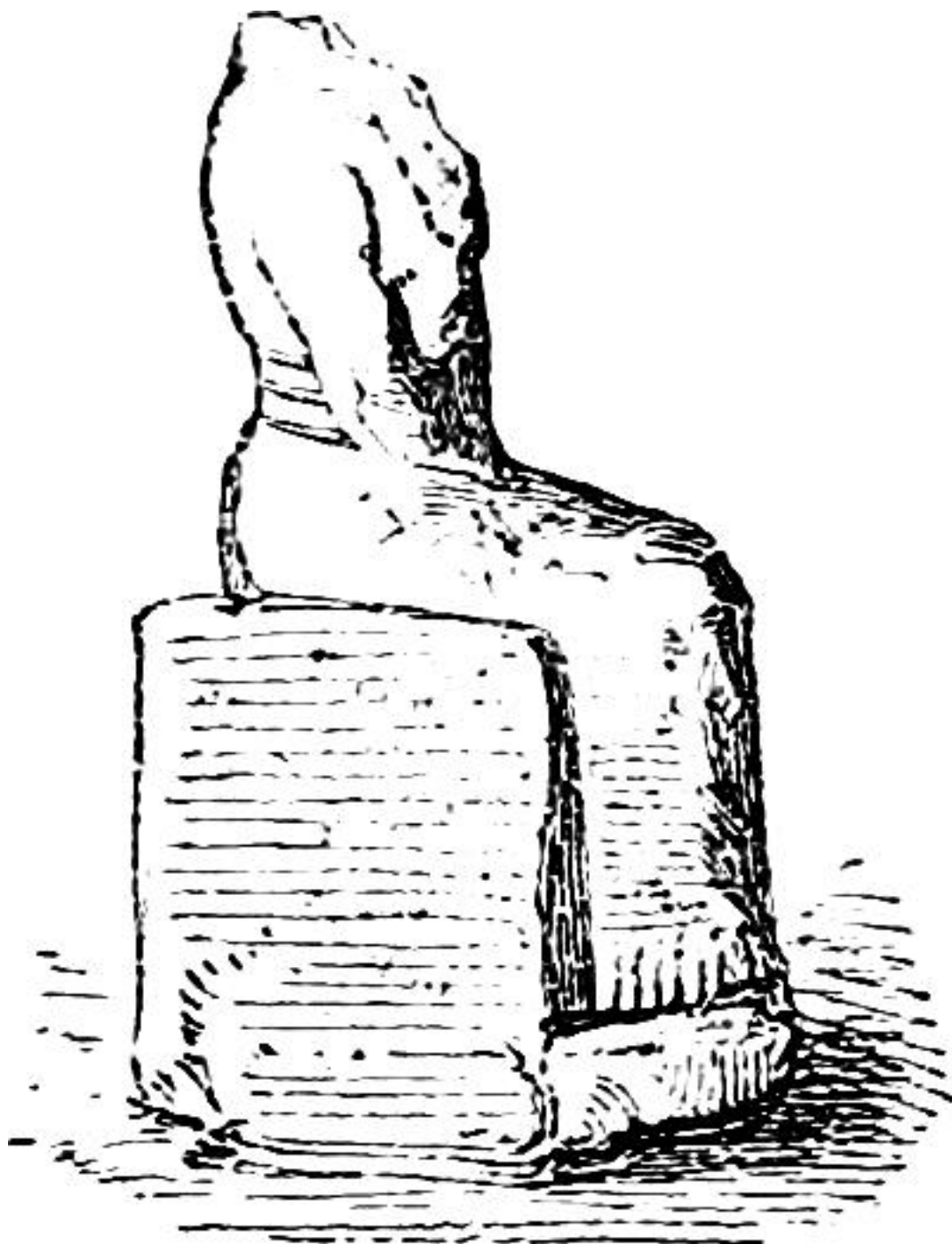


Рис. 61. Статуя Шалманесера II. Высота 58 дюймов. Британский музей.

Начнем с барельефа. Именно скульптурами, выполненными по этому принципу, покрывали стены храмов и дворцов, словно каменным гобеленом. Ассирийский процесс идентичен по принципу с тем, который впоследствии переняли греки, как в целом наиболее удобный для поставленной цели. Мы не находим примеров египетской моды определять очертания фигур глубоким желобком, прорезанным острием, или тех фигур, которые, так сказать, впускались и моделировались внутри поверхности стены. [146] Как в Халдее, так и в Ассирии фигура выступает из рельефного ложа от двух-трех миллиметров до сантиметра, в зависимости от ее размера. Ложе нигде не углублено, это одна ровная поверхность, за исключением того, что там, где фигуры очень маленькие и, следовательно, очень слабо рельефные, скульптор усиливает их надрезанным контуром глубиной в один-два миллиметра. Эту искусность нужно рассматривать на самих памятниках; вряд ли ее можно показать на репродукциях в уменьшенном масштабе.

Большинство великих барельефов имеют только одну плоскость, и именно этому они обязаны простотой, которая придает им определенное благородство, несмотря на однообразный дизайн (см. т. I. рис. 4, 5, 6, 8, 13, 22, 23, 24 и др.). Примеры двух плоскостей, в которых фигуры сгруппированы парами, причем ближайший к зрителю в каждой паре покрывает большую часть своего товарища, отнюдь не редки (см. рис. 62); то же можно сказать и о тех, в которых фон деревьев введен за пределы фигур (рис. 63). Такое расположение особенно часто встречается в более сложных картинах, где фигуры малы и многочисленны; но даже в последний век ассирийской монархии, когда скульптор проявляет все большее желание привлечь внимание и возбудить интерес введением этих живописных деталей, он не теряет верного чутья к истинным условиям барельефа. В отличие от римских скульпторов и даже скульпторов эпохи Возрождения, он не проявляет тяги к тем эффектам, которые, казалось бы, избавляют от постели; он никогда не разрушает ясность своего замысла чрезмерным умножением плоскостей. Он не понимал, как располагать предметы в перспективе или управлять ракурсом, и это незнание сослужило ему хорошую службу; оно уберегло его от соблазна, в который так склонны впадать более искусные художники; оно не позволило ему забыть, "что дизайн, лучше всего подходящий для барельефа, является чисто геометрическим в своей основе" [147].

Рельеф, конечно, становится выше по мере увеличения размера фигур. Он достигает от восьми до десяти дюймов в крылатых джинах (рис. 27 и 34), которые сопровождают и разделяют быков на украшенных фасадах и в воротах. Даже когда она самая высокая, рельеф не выходит за пределы того, что называется *mezzo-relievo*; то есть ни одна часть главной или вспомогательной фигуры, самого гения или льва, не выделяется на фоне стены в круговую, как, например, головы и конечности в метопах Парфенона.



2



ДВЕ ХАЛДЕЙСКИЕ ГОЛОВЫ

Л. Бургуан, дель.Ramus sc.

Имп. Ш. Шардон

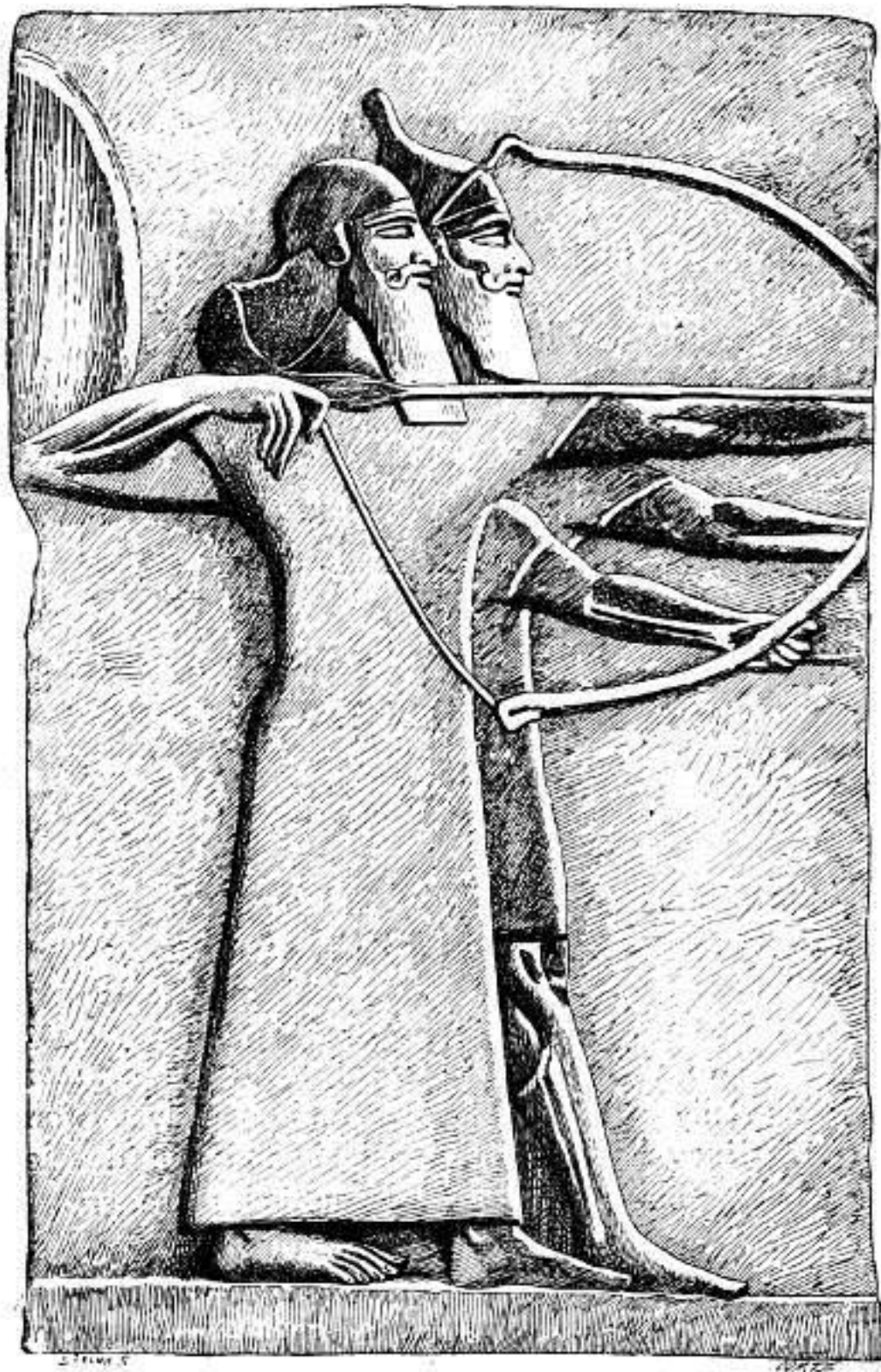


Рис. 62.- Пара воинов. Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.

То же самое можно сказать и о колоссальных фигурах львов (плита VIII.) и крылатых быков (плита IX.), которые выступали в качестве стражей дворца. Мы уже объясняли, какие представления ассирийцы связывали с этими чудовищами,^[148] здесь же остановимся на некоторых особенностях их исполнения. В этих изображениях компромисс между "кругом" и барельефом очень оригинален и своеобразен.

При взгляде спереди львы и быки кажутся самостоятельными статуями; голова, грудь, ноги выделяются такой же свободой и амплитудой развития, как и в природе; но шагните немного в сторону, вправо или влево, в зависимости от обстоятельств, и их облик изменится. Вы увидите, что только передняя часть животного отделена от блока алебаstra или известняка, в котором она вырезана, а все остальное тело остается заключенным в его субстанции. Только контуры обозначены рельефно на двух сторонах массивной плиты. Таким образом, половина или, скорее, четверть статуи выступает на шестнадцать-двадцать дюймов перед плитой, на которой силуэтно изображены бока. Создается впечатление, что изображение попыталось отделиться от каменной массы, но ему это удалось лишь частично. Мы задаемся вопросом: если бы Ниневия не погибла и развитие ее искусства продолжалось без перерыва, не закончилось бы все тем, что эти огромные чудовища завоевали бы себе свободу и получили бы существование, независимое от стен, к которым они были прикреплены. Но природа использованного материала говорит, что алебастр слишком мягок, и ноги львов и быков не могли поддерживать их массивные тела без посторонней помощи.

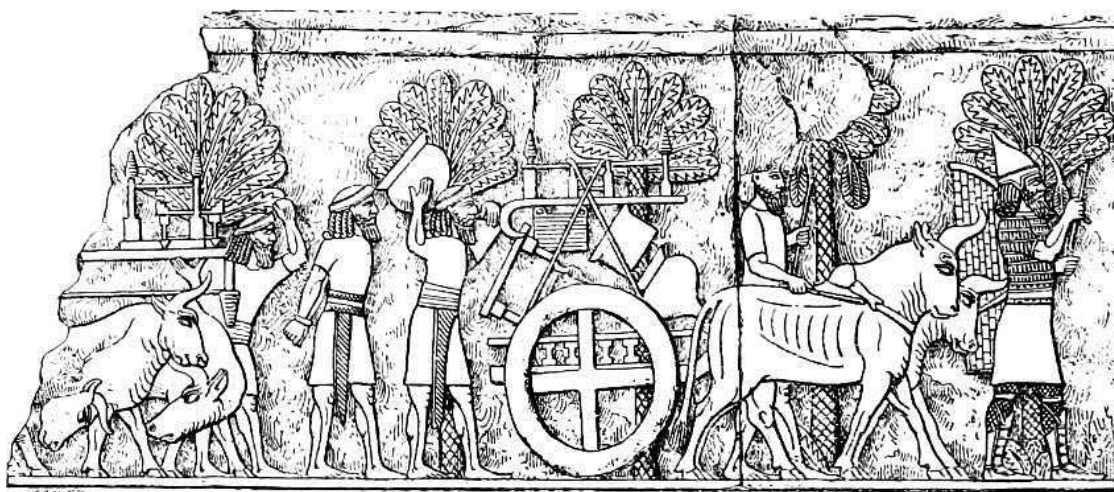


Рис. 63.- Пленники. Из дворца Сеннахериба; из Layard.



ЛЕВ ИЗ ДВОРЦА АСУРНАЗИРПАЛА, НИМРУД

Британский музей

Сент-Эльм Готье дель Эск Имп. Ш. Шардон

В этих изображениях есть и другие особенности. При взгляде спереди они кажутся неподвижными, две передние лапы находятся в одной плоскости и близко друг к другу; любое другое расположение было бы неудобным. Но если смотреть на них сбоку, то кажется, что они идут, и только в этом случае все четыре ноги были бы видны и находились бы на расстоянии друг от друга. В большинстве случаев быки располагались не параллельно фасадам, которые они украшали, а перпендикулярно им; [\[149\]](#) они стояли лицом к посетителю, когда он подходил к воротам, и только когда он входил в проход, ему открывался боковой вид на их тела, вытянутые вдоль стен (рис. 26 и 27). Был найден способ, как сделать так, чтобы их фигуры выглядели целостными с обеих точек зрения, и в результате был найден следующий способ. Как только вы входили в проход между быками, вы, конечно, не могли видеть больше, чем ближайшую к вам переднюю ногу; другая была скрыта ею. Затем скульптор повторял последнюю и отбрасывал ее под тело животного, которое в результате получалось пятиногим.

Эта идея лучше, чем нам кажется на первый взгляд. Не раз, возможно, в Лувре или Британском музее вы останавливались перед этими колоссальными изображениями, измеряли взглядом их высоту и восхищались их спокойным величием. Но замечали ли вы когда-нибудь ту хитрость, которую я только что описал? Чтобы увидеть его ясно, нужно выбрать точку зрения справа или слева спереди, как это сделал наш рисовальщик (пластины

VIII. и IX.). Если случайность не привела вас к такой точке зрения, если вы, что наиболее вероятно, смотрели на фигуру сначала спереди, а затем сбоку, вы, вероятно, никогда не подозревали, какой трюк разыграл с вами скульптор. Этот прием - один из отличительных признаков ниневийского искусства;[150] он больше нигде не встречается, разве что в памятниках Каппадокии, которые являются более или менее слабыми копиями ассирийских моделей[151].

Те условности, на которые еще предстоит обратить внимание, не будут задерживать нас так долго. Они таковы, что практиковались во всех несовершенных школах искусства, - во всех, по сути, предшествовавших искусству греков.

Даже в самых великих и совершенных школах скульптуры барельеф, словно под влиянием воспоминаний о своем происхождении, предпочитает фигуры в профиль фигурам в анфас. В тех исключительных случаях, когда ассирийцы отказывались от этого предпочтения, как, например, при оформлении входов, они испытывали заметное смущение. Они не понимали, как можно укоротить ноги, поэтому ставили нижнюю часть фигуры в профиль, а верхнюю - лицом к зрителю (см. рис. 34).[152] Это приводит фигуру в болезненное и неловкое положение, которое живой человек не смог бы имитировать без сильного усилия или удержать более чем на секунду или две. То же самое происходит, когда хотят заставить фигуру повернуться; движение плеч и шеи передано так неуклюже, что кажется, скульптор поставил голову не той стороной вперед.[153] В целом, однако, широкие драпировки помогают художнику выйти из затруднительного положения. Благодаря завесе, скрывающей его незнание о креплении конечностей и игре мышц, ему удается избежать тех смещений, которые так часто встречаются на египетских барельефах и иногда приводят к явному уродству[154].

Когда нужно было изобразить человеческий лик, скульптор Вавилона или Ниневии впадал в ту же ошибку, что и скульптор Мемфиса; он помещал полный или почти полный глаз в своих профилях, и по той же причине.[155] Этот недостаток не всегда так заметен, как на барельефе из Нимруда, изображающем данника Ассурназирпала, который привел двух обезьян, одна из которых стоит на плечах своего хозяина, а другая прыгает перед его ногами (рис. 64); но он никогда не отсутствует полностью.

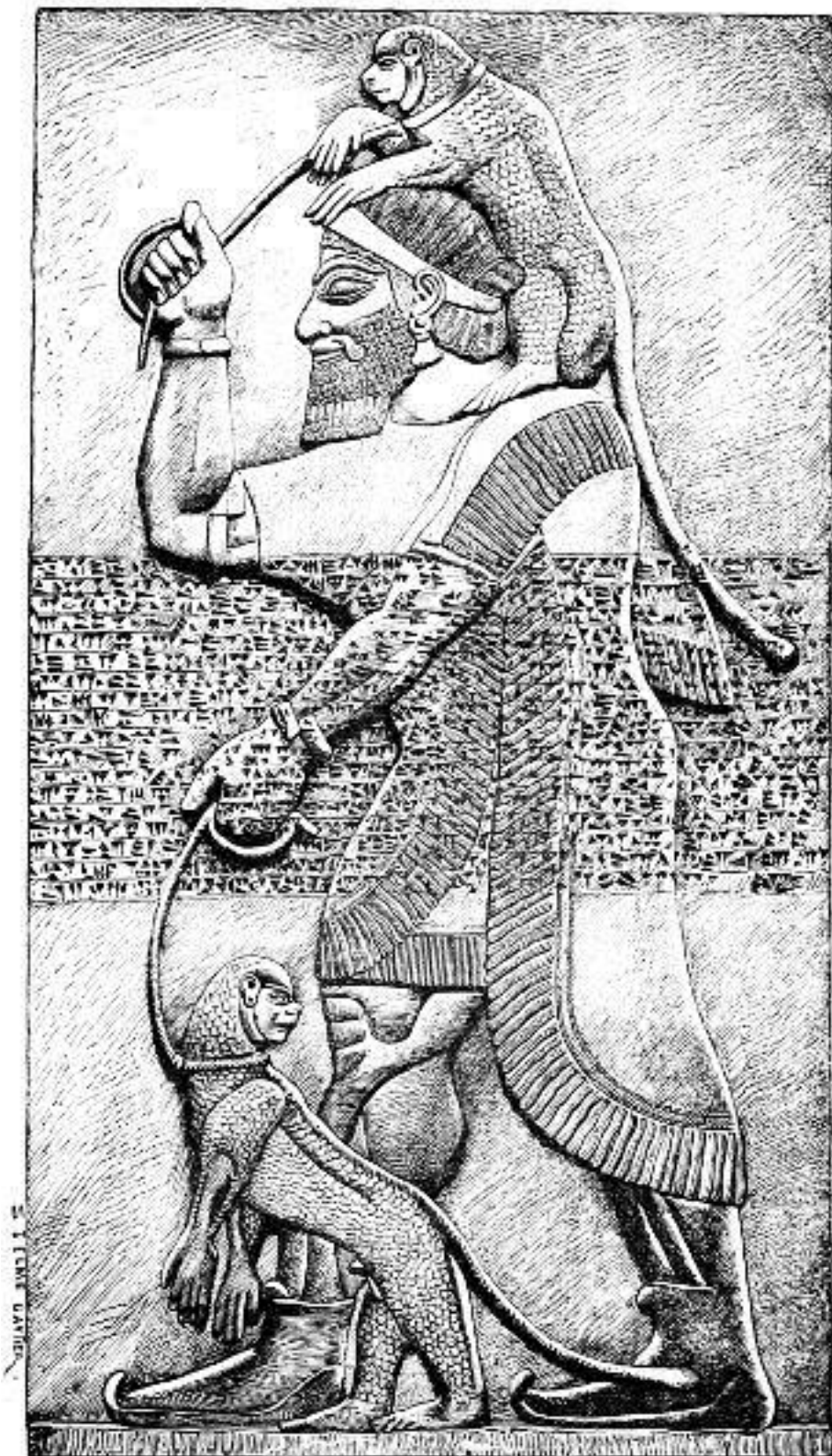


Рис. 64. Вассал приводит обезьян. Высота 8 футов. Британский музей.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

Если в своей верности привычкам, которые мы можем назвать детскими, скульптура Месопотамии имеет сильное сходство с египетской, она, тем не менее, значительно уступает ей в других отношениях. Художник, кажется, никогда не смотрел достаточно пристально или достаточно пробужденным глазом, чтобы заметить различия, которые отличают одного

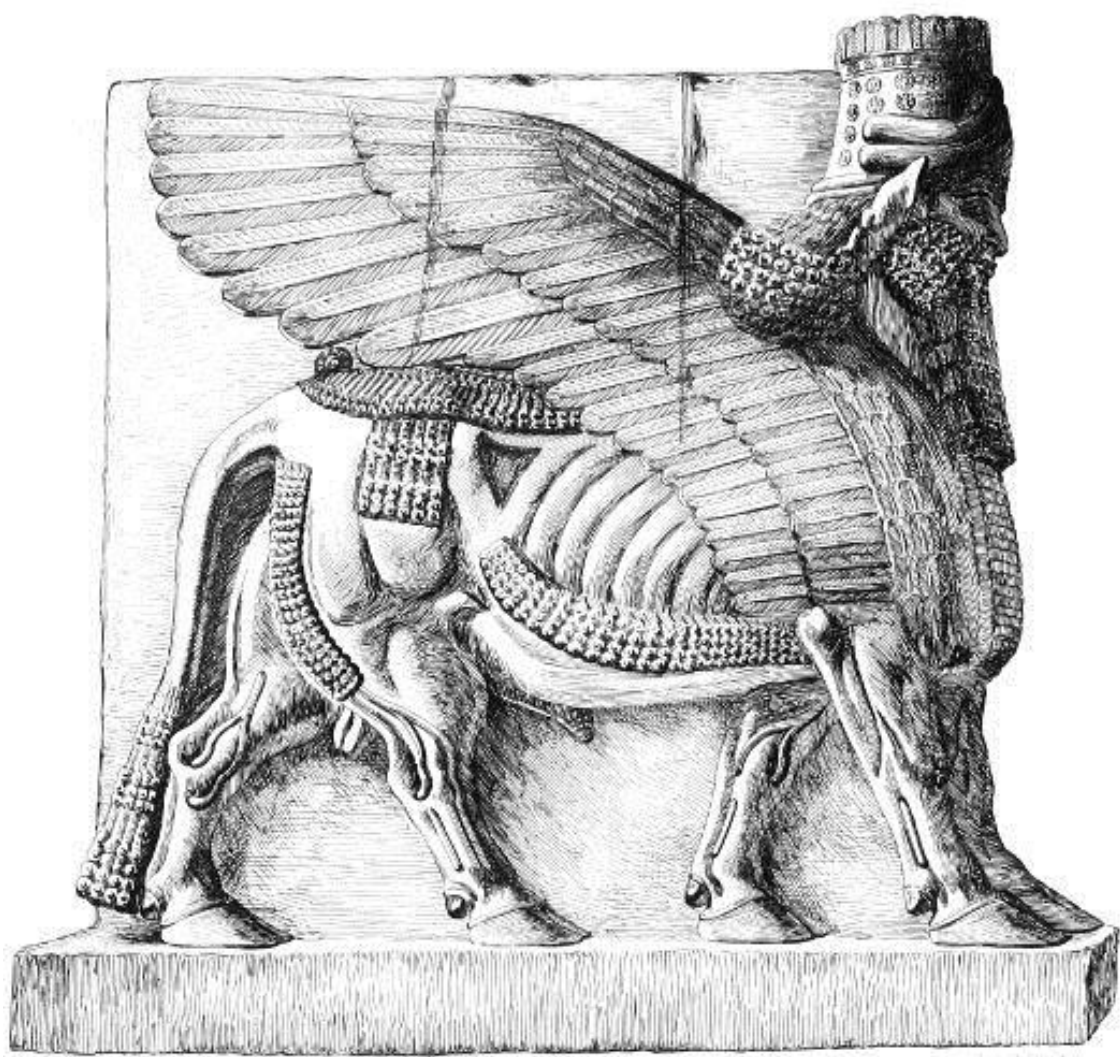
человека или даже одну расу от другой; по крайней мере, если он их видел, то не понимал, как их воспроизвести; он даже не пытался это сделать. С самого начала - насколько нам известно, - искусство долины Нила создавало портреты как фараона, так и частных лиц, поражающие своей правдивостью и жизнью.^[156] Даже в тех из них, которые выполнены в более обобщенной манере и никак не могут быть отнесены к шедеврам, мы обнаруживаем необыкновенную способность подмечать и отмечать те особенности, которые делают каждое человеческое лицо уникальным творением, медалью, из которой выбито всего одно изображение. Этнические характеристики даются с не меньшей правдивостью; мы уже видели в другом месте, сколько верных портретов они оставили о расах, с которыми поддерживали долгие и непрерывные отношения^[157].

В памятниках Месопотамии можно найти очень мало следов этого таланта или склонности. Конечно, в драпированной школе скульптуры вряд ли можно было ожидать большого внимания к различным красотам человеческого тела. Учитывая ассирийский костюм, невозможно, чтобы ассирийский художник стремился показать эти красоты. Во многих работах из долины Нила влияние пола, возраста и даже профессии на развитие мышц, на, если можно так выразиться, физиономию плоти, искусно показано в моделировании.^[158] Но лица не были скрыты ассирийскими драпировками; почему же тогда их отличительные признаки индивидуальности так последовательно игнорировались? Скульптору следовало бы еще больше сосредоточить на них свое внимание, и тогда получился бы верный портрет. Однако он этого не сделал. Ни ассирийцы, ни халдеи не имели таких амбиций. Путем отбора и абстрагирования они пришли к некоему среднему значению, к определенному идеалу мужской красоты, который служил им до конца. Этот идеал характеризуется обилием и симметричным расположением волос и бороды, низким лбом, густыми и сильно нахлупленными бровями, крючковатым и округлым носом, маленьким ртом с полными, но не слишком тяжелыми губами, сильным, округлым подбородком и конечностями, мускулатура которых свидетельствует об их энергичности.



Рис. 65.- Голова евнуха; из Layard.

О всеобщем признании этого типа свидетельствует, прежде всего, ассирийская скульптура. Дело в том, что среди всех тысяч созданных ею фигур есть только две головы, одна с бородой, другая без нее. С первой мы уже сталкивались во всех сценах, где фигурируют царь, его министры, офицеры или солдаты. Она также используется для богов (т. I. рис. 13 и 15) и крылатых быков, чьи головы, возможно, подобно египетским сфинксам, должны были воспроизводить царские черты. Безбородый тип, по-видимому, в царских процессиях был присущ только тем евнухам, которые всегда играли столь важную роль при восточных дворах (т. I. рис. 23 и 24 и т. II. пластина X.); мясистая тяжесть их щек и шеи (рис. 65), как полагают, подтверждает эту идею. Но мы ошибаемся, если узнаем этих несчастных во всех безбородых фигурах. Последние настолько многочисленны в некоторых композициях, что такое объяснение неприемлемо. Во многих случаях они, по-видимому, представляют людей низшего сословия, крестьян, рабочих и рабов (см. т. I, рис. 45, 151, 152, и т. II, рис. 44 и 48). Древнейшие скульптуры Халдеи доказывают, что привычка носить длинные волосы и бороду появилась не в первые годы существования этой страны. На этих скульптурах мы видим полностью обритые головы. Возможно, древний обычай был изменен, когда была создана грозная армия, которой Ассирия была обязана своим могуществом и удачей. Тогда борода могла стать, как и усы, признаком военной касты. Мы никогда не видим солдат или их офицеров без нее;^[159] но их волосы и бороды короче, чем у царя и его министров (рис. 66); они не падают на грудь и плечи несколькими рядами тщательно уложенных локонов.^[160] На рельефах обширность и длина бороды всегда являются признаком высшего ранга.



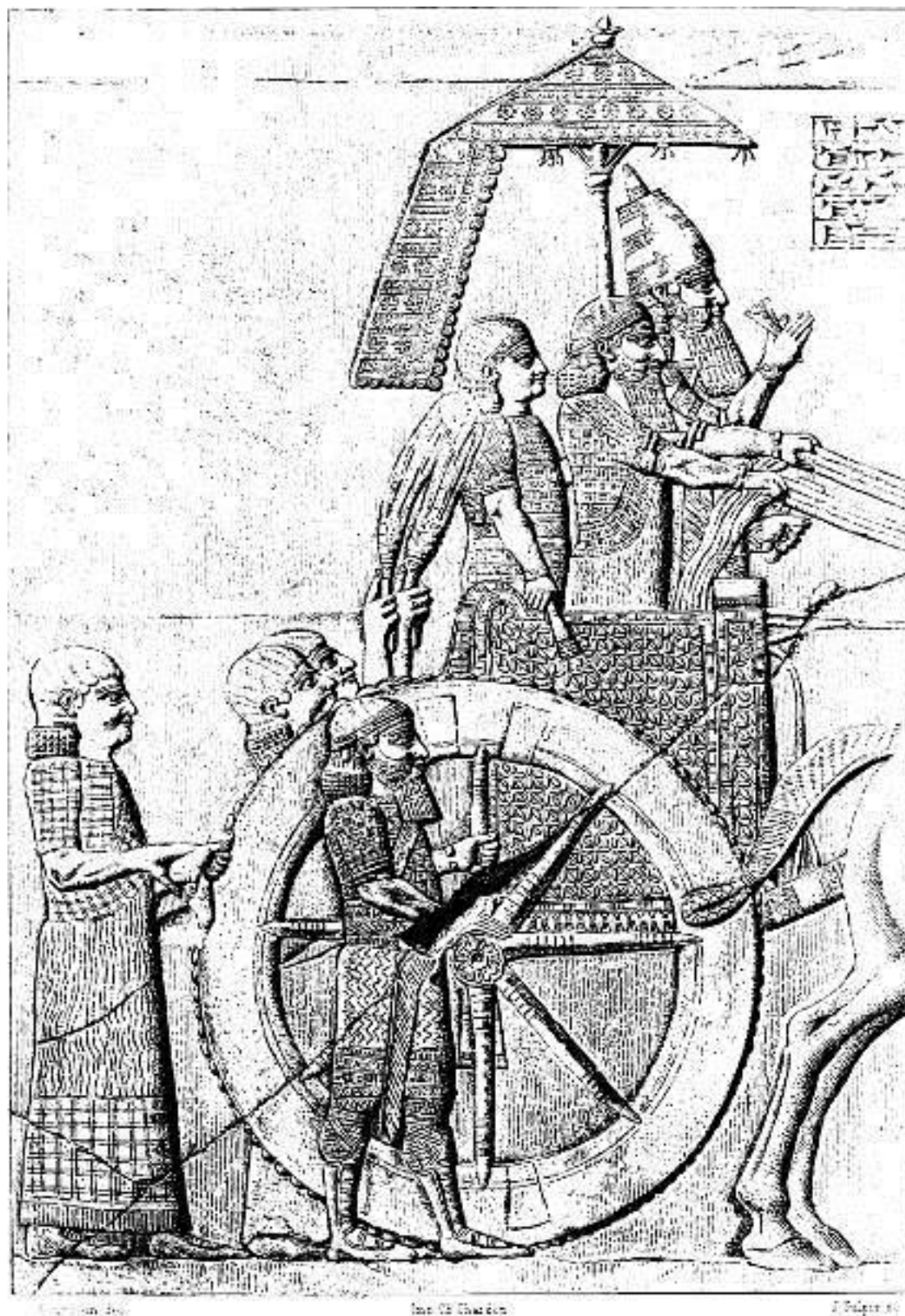
КРЫЛАТЫЙ БЫК
ИЗ ХОРСАБАДА
Лувр



Рис. 66.- Ассирийский солдат; из Лувра. Высота плиты 2 фута.

Виски, лоб и затылок терялись под этим обилием волос, в то время как борода закрывала все ниже скул, а диадема - верхнюю часть головы. Кроме носа и глаз, почти ничего не осталось, по чему можно было бы отличить одного человека от другого. Ассирийская раса была расой в собственном смысле этого слова; она была однородной и чистокровной. Между одним и другим представителем царствующей и сражающейся аристократии эти два признака мало чем отличались. Все носы были более или менее аквилонскими, все или почти все глаза - большими и черными. Национальная мода носить волосы подавляла многие характеристики, по которым мы отличаем одного человека от другого. Из всего этого следует, что толпа королей и вельмож, которые послужили для скульптора излюбленной темой, очень похожи друг на друга. Это сходство или, скорее, однообразие было плохо рассчитано на то, чтобы пробудить в художнике чувство портрета. Черты, отличающие одного короля от другого, скульптор нечетко выделяет лишь потому, что в реальности они были так слабо выражены, что он едва замечал их существование.

ПЛИТА V



J.Bourgoin del.Imp.Ch.Chardon.J.Sulpis.sc.

АСУРБАНИПАЛ В СВОЕЙ КОЛЕСНИЦЕ

ИЗ КУЮНДЖИКА

Лувр

Мы знаем, что это мнение разделяют не все, кто занимался ассирийскими памятниками. Говорят и, по мнению некоторых, приводят доказательства, что мы обладаем элементами ассирийской иконографии, что изображения царей на стелах и дворцовых стенах - это правдивые и точные портреты.^[161] Мы считаем это ошибкой. Несомненно, пропорции тела, выражение лица и общие линии профиля не одинаковы у Ассурназирпала, Саргона, сыновей и внуков этого царевича. Но что мы должны из этого заключить? Только то, что Ассирия, как и Египет, не избежала действия того закона перемен, который является условием жизни; что из века в век вкус и исполнение ассирийских скульпторов изменялись, хотя и в очень слабой степени. Так, в северо-западном дворце в Нимруде фигуры короче и стройнее, чем в Хорсабаде или Куюнджике; они тоньше в своих пропорциях, изящнее и вообще лучше в своем искусстве при Ассурбанипале, чем при его деде, основателе династии. Искусство, как мы приведем множество доказательств, шло в Ниневии тем же путем, что и везде. Этого нельзя отрицать; но прежде чем гипотеза, против которой мы выступаем, будет принята, ее сторонники должны показать, что в каждой серии памятников царя можно отличить по его личным чертам от окружающих его людей. Вы не должны принимать доказательства рисунков или даже фотографий; вы должны изучить сами оригиналы. Это я и сделал с самым скрупулезным вниманием как в Британском музее, так и в Лувре. Я тщательно изучил и сравнил четыре большие серии царских барельефов, дошедших до нас, которые принадлежат соответственно Ассурназирпалу, Саргону, Сеннахерибу и Ассурбанипалу. Если провести такое исследование без предубеждений, то я убежден, что можно прийти только к одному выводу. На всех изображениях, относящихся к одному царствованию, сам царь ничем не отличается от своих офицеров и вельмож; его можно узнать только по высокой тиаре, украшению, которое имел право носить только он, по скипетру или другому атрибуту такого рода, по более богатому костюму и, наконец, по более высокому росту. Скульптор всегда делает его выше своих подданных, еще выше своих врагов и пленников (т. I. рис. 22 и рис. 15 выше). Это последнее действие кажется детским, но оно настолько естественно и встречается во многих странах, что ничуть не удивляет. Скульптор рассчитывал, что все эти атрибуты с первого взгляда покажут, кто является королем; и они, по сути, имеют такой характер, чтобы исключить любую возможность ошибки. Он не утруждал себя поиском в царственных чертах чего-то, что могло бы отличить его от окружающих. Крылатые джинны, короли и визири, все имеют одинаковые глаза, одинаковый нос и одинаковый рот. Можно было бы сказать, что для каждой группы барельефов первоначальный дизайнер нарисовал только одну голову, которая была повторена путем обводки или каким-либо другим способом столько раз, сколько голов могло быть в композиции, и что затем она была вырезана и смоделирована в алебастре резцом подмастерья.

Нет, несмотря на все сказанное, ассирийцы не делали портретов. Они даже не пытались точно обозначить те физические характеристики, по которым они сами так резко отличались от многих рас, окружавших их. Среди многочисленных народов, изображенных на рельефах осады и битвы, покрывающих дворцовые стены, хотя некоторые, как халдеи, евреи и сирийцы, были их близкими родственниками, другие принадлежали к арийской или туранской семье; но любой, кто изучит рельефы, как это сделали мы, увидит, что все военнопленные и другие побежденные враги имеют те же черты, что и их завоеватели.^{[Единственное исключение, на которое мы можем указать, - это некоторые барельефы Ассурбанипала, на которых прослеживаются эпизоды экспедиции в Сузиану. В некоторых фигурах - далеко не во всех - мы видим стремление скульптора обозначить расовую разницу иначе, чем деталями костюма и головного убора. То тут, то там мы находим голову, наводящую на мысль о негре;^[163] но его черты никогда не выражены так четко, как в Египте. Возможно, это всего лишь результат каприза отдельного художника, который развлекался тем, что воспроизводил острием резца голову, поразившую его воображение;}

но даже здесь мы находим только один профиль, несколько раз повторенный. Моделирование далеко от поиска, но там, где работа находится в хорошем состоянии и масштаб не слишком мал, описанный нами персонаж может быть легко различим. Единственные различия, которые, естественно, беспокоили ассирийских скульпторов, касались костюма и снаряжения; так, мы видим, что они записывают, что люди, покоренные в одном из походов Сеннахериба, носили корону или венок из перьев на голове (рис. 48).^[164] Так же, как и в рельефе человека с обезьянами, следует обратить внимание на покрытие ног, своего рода бускин с вывернутыми пальцами (рис. 64). Но линии его профиля остаются неизменными; и все же не может быть сомнений, что скульптор хотел изобразить здесь человека негритянской расы, потому что, как рассказывает Лейард, раскопавший памятник, на лицах этого человека и его спутников отчетливо видны следы черной краски.^[165] На вавилонской стеле, которую мы уже изображали (рис. 43), некоторые пытались распознать монгольский тип и тем самым подтвердить гипотезу, согласно которой основателями халдейской цивилизации была туранская раса. Это мы тоже считаем ошибкой^[166].

С первого взгляда этот любопытный памятник удивляет тех, кто привык к ассирийскому искусству, но в этом не последнюю роль играет характер материала. Твердость и темнота базальта влияют на работу скульптора совсем не так, как гипсовый камень вроде алебаstra. К этому следует добавить, что пропорции совсем не похожи на ниневитские рельефы. Этот Мардук-идин-ахи - произведение древней школы, которая делала свои фигуры гораздо короче, чем на дошедших до нас ассирийских рельефах. Наконец, следует обратить внимание на головной убор. Вместо конического он имеет цилиндрическую форму, которая утяжеляет фигуру и укорачивает ее видимые пропорции. В целом, любой, кто посмотрит на эту стелу без предубеждения с той или иной стороны, мы думаем, признает, что представленный на ней тип такой же, как фигуры в Нимруде, Хорсабаде и Куюнджике. Более того, он идентичен тому, что мы видим на памятниках еще более древних, чем эта царская вавилонская стела, таких как фрагментарный рельеф, найденный М. де Сарзекон в Сиртелле (рис. 67).



Рис. 67.- Фрагмент халдейского барельефа. Лувр. Известняк. Высота $3\frac{3}{4}$ дюйма.

Тип, который так часто встречается на страницах этой истории, был зафиксирован во всех своих основных чертах в самых ранних попытках пластического искусства, предпринятых халдеями. От них он был передан их ученым, ассирийцам, и на протяжении долгих веков, до падения Ниневии и Вавилона, художники и скульпторы Месопотамии, от берегов Персидского залива до подножия гор Армении, не переставали воспроизводить и увековечивать его, можно сказать, до пресыщения; Они воспроизводили его с бесконечным терпением и, насколько мы можем судить, ни разу не заподозрив, что человеческий облик может иногда менять свои линии и представлять другой аспект.

§ 4. Об изображениях животных.

На предыдущих страницах нашей главной целью было определить природу и способ действия тех влияний, под которыми ассиро-халдейский скульптор должен был выполнять свою работу. Мы объяснили, как определенные условия тормозили его прогресс и в некоторых отношениях задерживали развитие его мастерства.

О том, каких высот мог бы достичь пластический гений этого народа, если бы его социальные привычки были более благоприятны для изучения обнаженной натуры, можно судить, пожалуй, лучше всего по его обращению с животными, чем по чему-либо другому. Некоторые из них, как в рельефе, так и в круге, намного превосходят человеческие фигуры и даже сейчас вызывают восхищение скульпторов.

Причину такого различия легко увидеть. Когда художнику приходилось изображать животное, его изучение его формы не затруднялось таким препятствием, как длинная и тяжелая мантия. Животное можно было наблюдать в его обнаженной простоте и улавливать все его инстинктивные и характерные движения. Скульптор мог следить за каждым контуром своей модели; он мог учитывать, как конечности прикреплены к туловищу; он видел, как вздуваются мышцы под кожей, как они напрягаются при нагрузке и расслабляются в состоянии покоя. Он не был равнодушен к такому зрелищу; напротив, он жадно впитывал полученные знания, и из всех созданных им работ те, в которых эти знания воплощены в жизнь, безусловно, наиболее совершенны; они лучше, чем что-либо другое, показывают нам, как велики были его врожденные дарования и какой фонд сочувствия к красоте жизни и ее неисчерпаемому разнообразию содержала его природа. Моделирует ли он животное отдельно или вводит его в какую-то историческую сцену, оно всегда хорошо передано и по форме, и по движению.

Наиболее ярко это видно в богатой и разнообразной серии ассирийских рельефов, но и менее многочисленные работы того же рода вавилонского происхождения демонстрируют ту же тенденцию и, по крайней мере, не меньший талант. Точно и энергично копируя основные типы животного мира, ассирийские скульпторы лишь следовали примеру своих южных мастеров.



Рис. 68.- Голова коровы, бронза. Британский музей. Ширина по щекам $3\frac{3}{4}$ дюйма.

Бронзовая голова коровы, привезенная из Багдада г-ном Рассамом, отличается широкой трактовкой и большой правдивостью (рис. 68); те же качества можно найти на терракотовой табличке, найденной сэром Генри Роулинсоном во время его раскопок в Бирс-Нимруде (рис. 69). На ней изображен полуобнаженный безбородый мужчина с крепкой палкой в руке, ведущий за плетеный ремень большую и мощную собаку. Это своего рода мастиф, который мог бы использоваться для охоты на диких зверей в пустыне и болотах, кабана, гиену и

пантеру, если не на льва. Характеристики вида настолько хорошо выражены, что натуралисты считают себя способными признать в нем собаку, которая до сих пор сохранилась, правда, не в Месопотамии, а в Центральной Азии.^[167] Мы можем искать в нем портрет одной из тех индийских гончих, которых во времена Геродота держал сатрап Вавилона. Его стая была так многочисленна, что для ее содержания требовались доходы четырех больших деревень^[168].

Похожие сюжеты были изображены и на других табличках того же происхождения. На одной из них изображен лев, собирающийся сожрать быка, которому мешает человек с булавой. Ничто не может быть более достоверным, чем действия животного; не отпуская свою добычу, он поднимает лапу, когти которой раскрыты и вытянуты, готовые вонзиться в бок неосторожному человеку, прервавшему его трапезу^[169].



Рис. 69. Терракотовая табличка. Британский музей. Высота 3⅜ дюйма.

Мы также можем упомянуть цилиндр, который, судя по его стилю, М. Менан без колебаний относит к первой халдейской монархии. На нем изображены два вола в пшеничном поле. Последний, по соглашению, которое также нашло поддержку у греков, обозначен двумя огромными колосьями, которые так поразили Геродота.^{170]} Не по такому ли принципу халдейский гравер дал своим волам только по одному рогу? Несмотря на эту необычность и особые трудности, связанные с работой в инталии на очень твердом материале, формы хорошо понятны, и художник не ограничился их передачей в общих чертах. На крупе и под животом сделана попытка смоделировать фигуру и обозначить ее толщину.

Судя по стилю и надписям, еще несколько таких гравированных камней можно отнести к древнейшим халдейским школам искусства, но нам достаточно еще раз напомнить

читателям, что все началось именно в Нижней Месопотамии. Остальные примеры мы возьмем из более богатых отложений Ассирии.

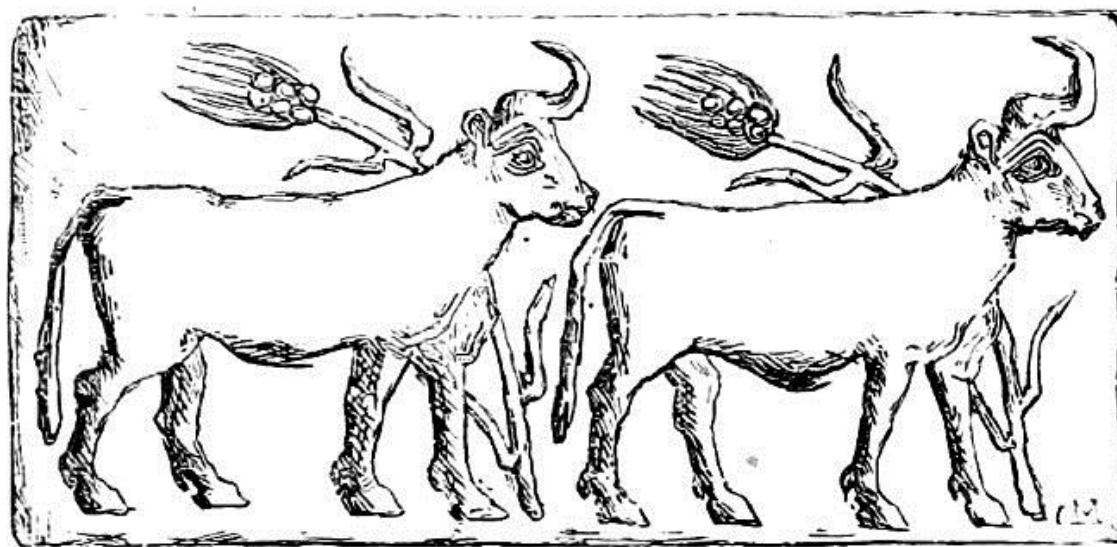


Рис. 70. Цилиндр из черного мрамора. Национальная библиотека, Париж.

Среди всех животных, привлекавших внимание человека своими размерами или силой, услугами, которые они оказывали, или ужасом, который они вызывали, не было ни одного, которого резец ассирийского скульптора не обработал бы со вкусом и мастерством. При своей страсти к погоне цари и вельможи Ассирии непременно любили собак и скрупулезно их дрессировали.^[171] Они делали больше. Они нанимали скульпторов для создания их портретов. Во дворце Ассурбанипала были найдены терракотовые статуэтки его лучших собак (рис. 71). Они принадлежат к той же расе, что и упомянутый выше халдейский мастиф, но их сила, их огонь, я бы даже сказал, их свирепость, лучше показаны на тех изображениях, где они уже не в состоянии покоя, а в движении и действии. Посмотрите на серию плит, изображающих уход в погоню. Гончих держат на поводке сопровождающие, которые несут на плечах сумки для более мелкой дичи (см. рис. 72). Обратите внимание на натянутый шнур, на напряженные тела, на напряжение каждого мускула в их стремлении добраться до добычи! Нам кажется, что мы слышим глубокие, сбивчивые крики, которыми они предваряют обычную музыку охоты, когда дичь уже на ногах. Не менее правдиво и живо изображены эти животные, когда произошло или вот-вот произойдет убийство. В качестве примера можно привести рельеф из того же дворца, на котором две ищейки бросаются на дикого осла, чей полет был остановлен стрелой. Осел еще может пошатываться, но далеко ему не уйти: гончие уже настигли его и впились зубами в бока и круп^[172].



Рис. 71. Терракотовая собака. Британский музей. Высота 2½ дюйма.

Другие домашние животные изображены не менее уверенно; каждому даны пропорции и повадки, которые действительно характерны для него. Мы не будем сейчас изучать их все подряд; это делали другие, и нашли много ценной информации о фауне Западной Азии и о состоянии месопотамской цивилизации;[\[173\]](#) мы же ограничимся упоминанием основных типов и тех, в которых скульптор проявил наибольшее мастерство.

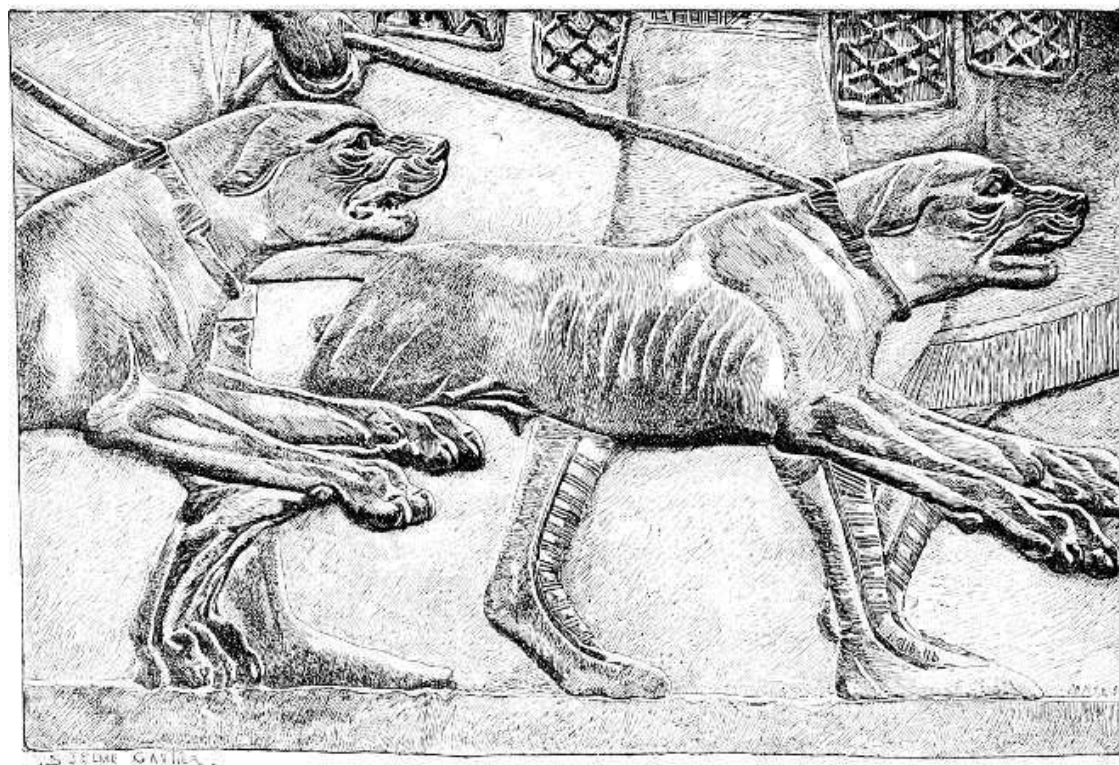


Рис. 72. Гончие Ассурбанипала. Британский музей. Высота 26 дюймов. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Колоссы ворот уже дали нам возможность показать, как искусство использовало мощные конечности и природное величие быка на службе. В других местах бычий род занимает менее важную роль в ассирийской скульптуре, чем в египетской, в гробницах которой так часто встречаются сцены сельскохозяйственного искусства. Мы находим, однако, дикого быка,^[174] на которого цари Калаха охотились в соседней пустыне (рис. 15), и тяглового быка, которого после удачного набега ужасы Азии везут перед собой с пленниками и другой добычей (т. I, рис. 30).^[175] Мы можем также отметить голову телки из слоновой кости, которая служит заставкой к третьей главе нашего первого тома. Иногда встречаются также овцы и козы обоих полов (рис. 54);^[176] но из всех животных, имеющих близкие отношения с человеком, чаще всего на стенах дворцов встречается лошадь. Его не использовали в качестве тяглового животного; именно мул служил для запряжки телег (т. I, рис. 31), для перевозки женщин, детей и товаров (т. I, рис. 30 и 115). Как и у современных арабов, лошадь была предназначена для войны и охоты. Но ассирийцы, как и египтяне, не довольствовались тем, что запрягали его в колесницу; они ездили на нем и верхом. Их армии состояли из многочисленной и хорошо укомплектованной кавалерии, и ассирийский художник рисовал лошадь гораздо лучше, чем его египетский коллега.

Лошади, которых мы встречаем на ассирийских скульптурах, относятся к более тяжелой породе, чем арабы; они, как правило, короче и плотнее сложены. Путешественники считают, что эта порода до сих пор сохранилась в лошадях Курдистана, страны, которая граничила с древней Ассирией и зависела от нее.^[177] Голова небольшая, хорошо сформированная и хорошо поставленная (рис. 73), плечи покатые, шея и конечности хорошо поставлены, а мышцы сильно выражены. Мы уже имели возможность рассмотреть лошадей на полном ходу (т. I, рис. 5), стоящих на месте (т. I, рис. 67 и 115) и идущих медленным шагом (рис. 21 и 31).^[178] Ни один наблюдатель не может не быть поражен правдивостью повадок и движений, которые ассирийский скульптор придает лошадям, как запряженным, так и

конным. Нигде это достоинство не проявляется так ярко, как на одном из тех барельефов Ассурбанипала, где изображены эпизоды погони за дикими ослами (рис. 74).

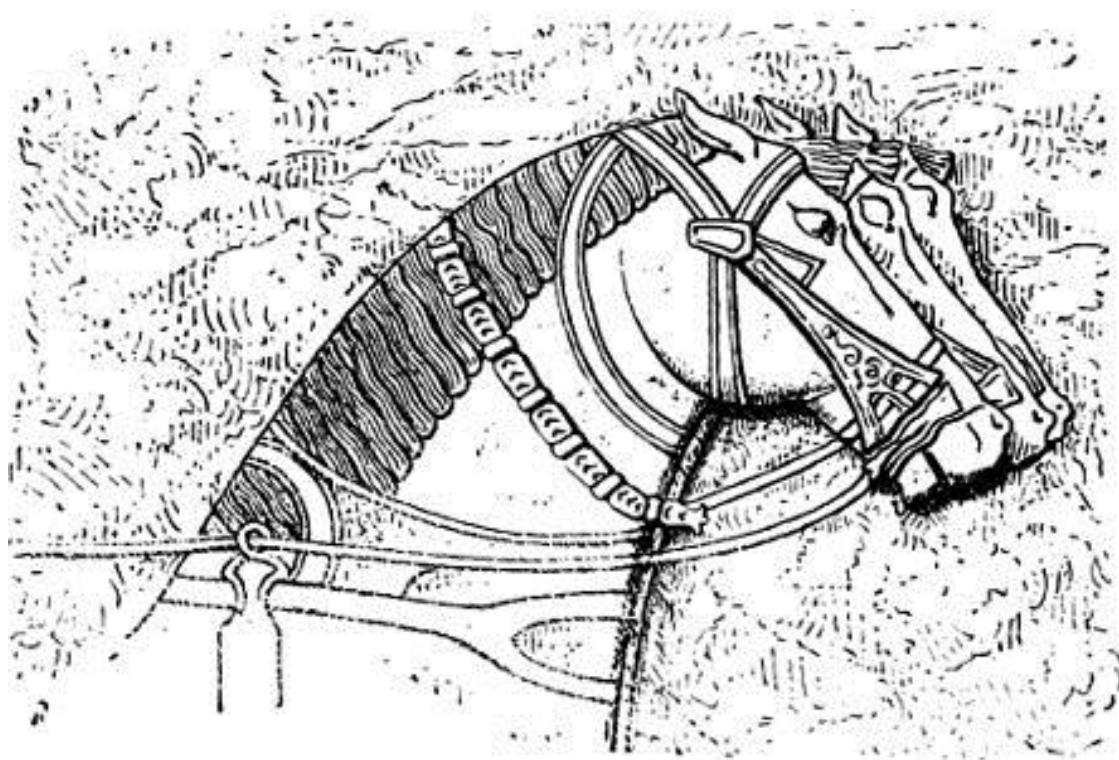


Рис. 73. Колесничные лошади; из Layard.

Вопреки своим обычным привычкам стадо позволило удивить себя. Одна из тех армий бичей, которые до сих пор используются восточными государями в подобных случаях, погнала их на охотников. Последние, предваряемые своими собаками, бросаются на стадо, которое рассыпается во все стороны. Они пронзают стрелами тех, кто находится в пределах досягаемости; тех, кто не падает сразу, преследуют и догоняют гончие. Мы не можем воспроизвести всю сцену, [\[179\]](#) но сомневаемся, что существует школа художников, изображающих животных, которая создала что-либо более верное природе, чем действия этого бедного зверя, остановившегося посреди своего полета, чтобы нанести тщетные удары своим преследователям.

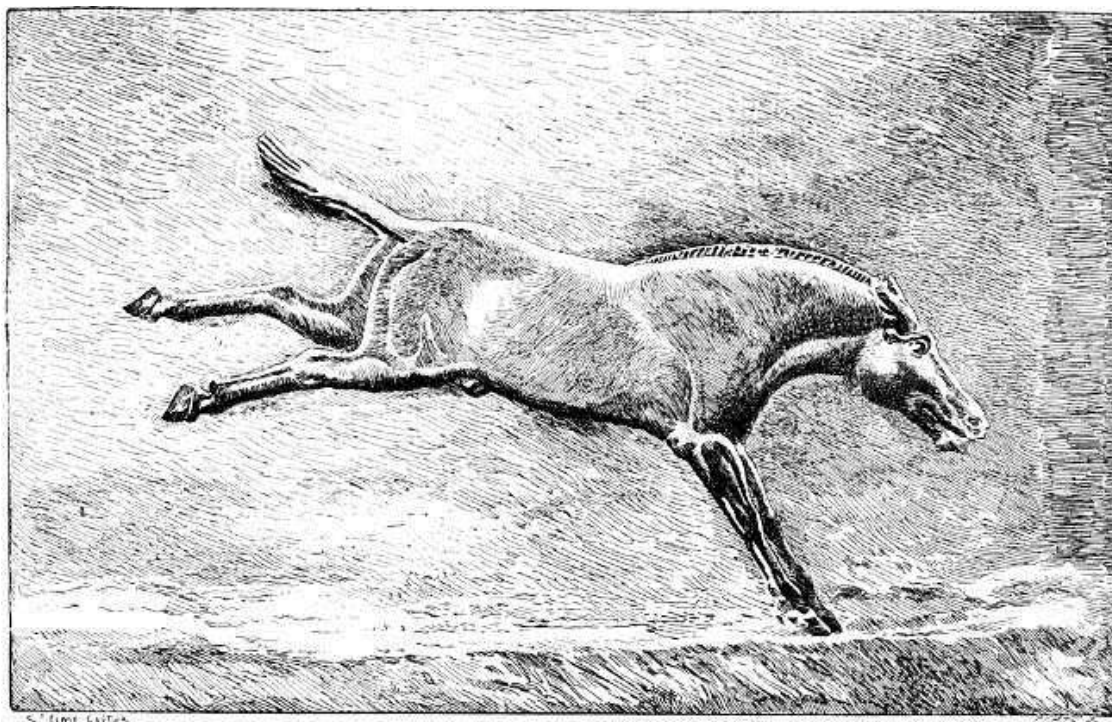


Рис. 74. Дикий осел. Из охоты Ассурбанипала, хранящейся в Британском музее. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Козерог и дикая коза изображены на тех же скульптурных изображениях. Одна из них, идущая впереди стада, поворачивается и тревожно принахивается к ветру, в то время как ее спутница спокойно идет рядом с ней; дальше два малыша рысят рядом со своей матерью. Тревога еще не объявлена, но на следующей плите художник показывает стремительное бегство, которое следует за обнаружением врага. Естественно, что чаще всего на рельефах изображены дикие и домашние животные Месопотамии и близлежащих районов, но скульптор также использовал любую возможность и предлог, чтобы ввести в свой репертуар тех редких и диких животных, которые встречались в Ниневии лишь в редких случаях. Так, верблюд, которого мы видим на многих изображениях, - это тот же самый, который сейчас занимает тот же регион и шествует в своих медленных караванах;^[180] но на обелиске Шалманесера мы видим двугорбого бактрийского верблюда (рис. 49).^[181] Неуклюжее племя пахидермий представлено не только кабанами, которые до сих пор устраивают свои логова в болотах нижнего Евфрата;^[182] носорог и индийский слон также встречаются на обелиске (т. I. рис. 111).^[183] Обезьяны, изображенные на нашем рис. 64, также, кажется, принадлежат к индийскому виду.^[184]

Скульптор не всегда был так счастлив, вдохновляясь этими экзотическими животными, как животными своей страны, и в этом нет ничего удивительного. Он лишь мельком видел их, когда они дефилировали, возможно, перед народом в каком-нибудь триумфальном шествии. С другой стороны, фауна его родной страны была известна ему по долгой привычке, и все же его репродукции слона и дромадера очень хороши, гораздо лучше, чем репродукции получеловеческой обезьяны. Его представление о носороге очень ошибочно; единственный рог, посаженный на нос, не оставляет сомнений в его значении, а львиная грива, которой покрыта спина животного, никогда не принадлежала носорогу. Возможно, художник работал по описанию.

Птицы на этих изображениях занимают весьма второстепенное место; ассирийская скульптура вряд ли была достаточно легкой, чтобы передать их формы и оперение. Для такой

задачи, действительно, необходима живопись с ее разнообразными приемами, тонкими линиями и яркими красками. Именно с помощью кисти египтянам удалось изобразить на фресках своих гробниц главных птиц долины Нила со всем изяществом их форм и блестящим разнообразием оперения. В Ассирии, среди народа воинов и в искусстве, чье главное вдохновение было связано с войной, единственная птица, которую мы находим часто воспроизводимой, это орел, символ победы, который парит над колесницей царя, и стервятник, пожирающий тела врагов Ассирии; и даже эти изображения довольно небрежны и условны, что может быть объяснено их частично символическим характером и частым повторением.^[185] Группа поднимающихся куропаток и, в тех скульптурах поздних Саргонидов, в которых художники проявляют любовь к живописным деталям, птицы, прыгающие на деревьях или наблюдающие за своими птенцами, были упомянуты как демонстрирующие техническое совершенство того же рода, что и сцены охоты.^[186] Страус появляется на сложных украшениях царских одеяний (рис. 75) и на цилиндрах (рис. 76). Возможно, он считался священным.

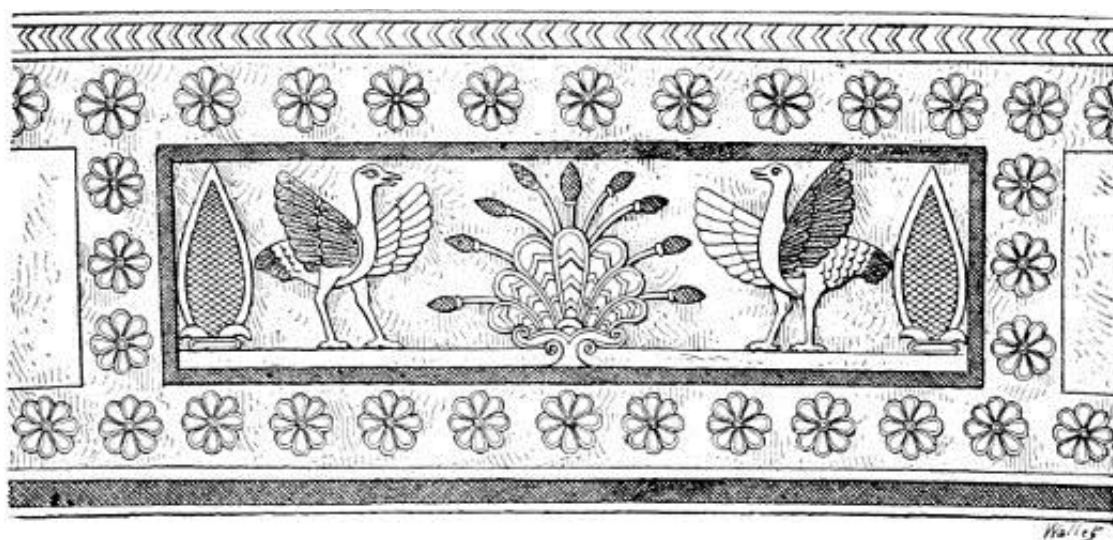


Рис. 75.- Вышивка на королевской мантии; из Layard.



Рис. 76.- Бой между человеком и страусом. Халцедон. Национальная библиотека, Париж.

Что касается рыб, крабов и раковин, то они разбросаны по водотокам на рельефах, но они никогда не изучаются с особой тщательностью (см. т. I, рис. 34 и 157), и не делается никаких попыток различить их виды. Похоже, что они введены лишь как подсказки для зрителя, чтобы развеять сомнения в значении тех извилистых линий, которыми скульптор обозначил реки и море. Там, где эти указания не даны, мы действительно можем легко ошибиться в намерениях художника (см. т. I, рис. 38 и 71).

Некоторые из животных на ассирийских рельефах - это не что иное, как определяющие знаки, своего рода живописный глянец. Из них достаточно упомянуть о существовании. Их формы настолько обобщены, что не представляют собой предмет для изучения. С другой стороны, наибольшее внимание следует уделить тем фигурам, моделирование которых сильно заинтересовало художника, который с живым удовольствием воспроизвел их различные аспекты и заставил их снова жить во всей оригинальности их мощных и исключительных натур. В этом отношении лев заслуживает особого внимания. Он интересовал ассирийских скульпторов больше, чем любое другое животное, и они уделяли необычайное внимание иллюстрации его различных поз и характеристик. Склонен полагать, что наиболее искусные из них выбирали льва для работы, когда хотели продемонстрировать весь свой талант и завоевать репутацию полного мастера своего искусства^[187].

Здесь мы видим огромного зверя, небрежно распростертого на земле, полного уверенности в своих силах и не обращающего внимания на опасность (пластина XI.); там он поднимается на ноги и идет вперед, готовый собраться и броситься на любого угрожающего врага или проходящую мимо добычу (пластина VIII.). Иногда мы находим оба этих мотива объединенными, как на барельефе Ассурбанипала, который, к сожалению, изуродован (рис. 77). Здесь львица распростерлась на земле, положив голову на передние лапы и вытянув за собой хвост, - излюбленная поза молодых кошек. Лев стоит прямо перед ней в гордой, вытянутой позе, как у колоссального льва из Нимруда (Plate VIII.); его голова и задние части тела, к сожалению, отсутствуют.



БРОНЗОВЫЙ ЛЕВ

ИЗ ХОРСАБАДА

Лувр

В другом месте мы видим льва, осторожно выходящего из крепкой деревянной клетки (рис. 78). Он был пойман в сеть или силки и заперт в этой тесной тюрьме до дня большой охоты. [188](#)] Когда она наступит, дверь поднимается по сигналу человека, сидящего на вершине клетки и защищенного деревянной решеткой. Несмотря на такую защиту, служба вряд ли была бы свободной от опасности, но лев слишком доволен тем, что оказался на свободе, чтобы оглядываться назад[\[189\]](#).

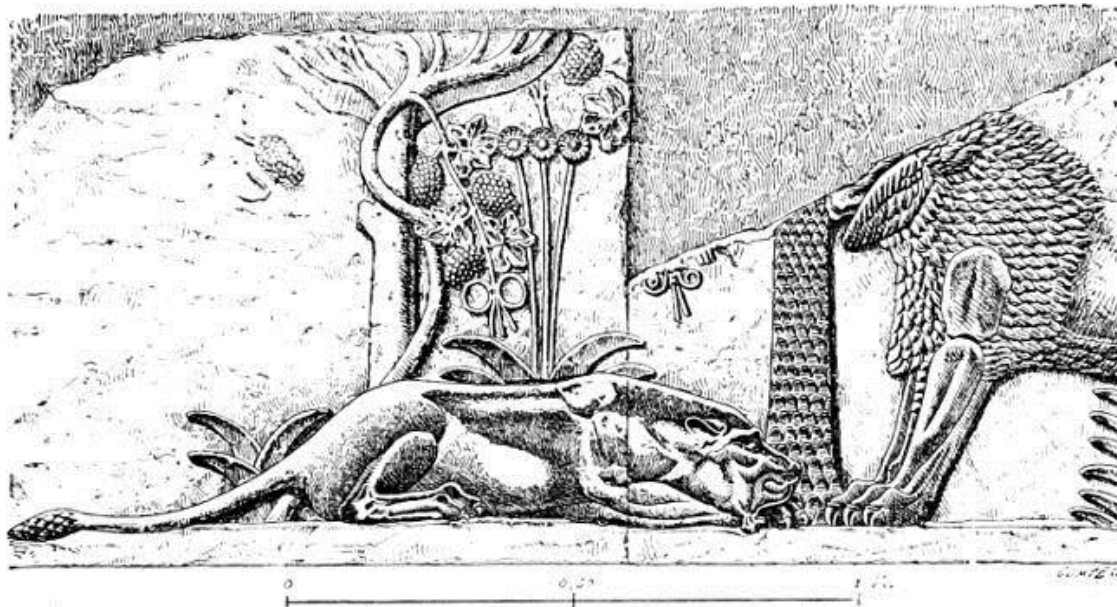


Рис. 77. Лев и львица в парке. Британский музей.

Лев оказывается лицом к лицу с королевским егерем, который сражается, как правило, из своей колесницы, где два-три спутника, выбранные из самых храбрых и умелых слуг, готовы оказать ему помощь в случае необходимости. Британский музей располагает огромным количеством скульптурных изображений, на которых каждый эпизод охоты прорисован вплоть до ее неизбежного конца. Мы приводим две фигуры с плит, изображающих великую охоту Ассурбанипала. На первой изображен огромный лев, смертельно раненный стрелой, которая все еще находится в его теле. Она задела какой-то большой сосуд, и кровь широким потоком хлынула из его открытой пасти. Его уже бьет смертельный озноб, но, выгнув спину дугой, сведя ноги вместе и вцепившись в землю, он собирает все свои силы в последнем усилии, чтобы не дать себе беспомощно покатиться по песку.

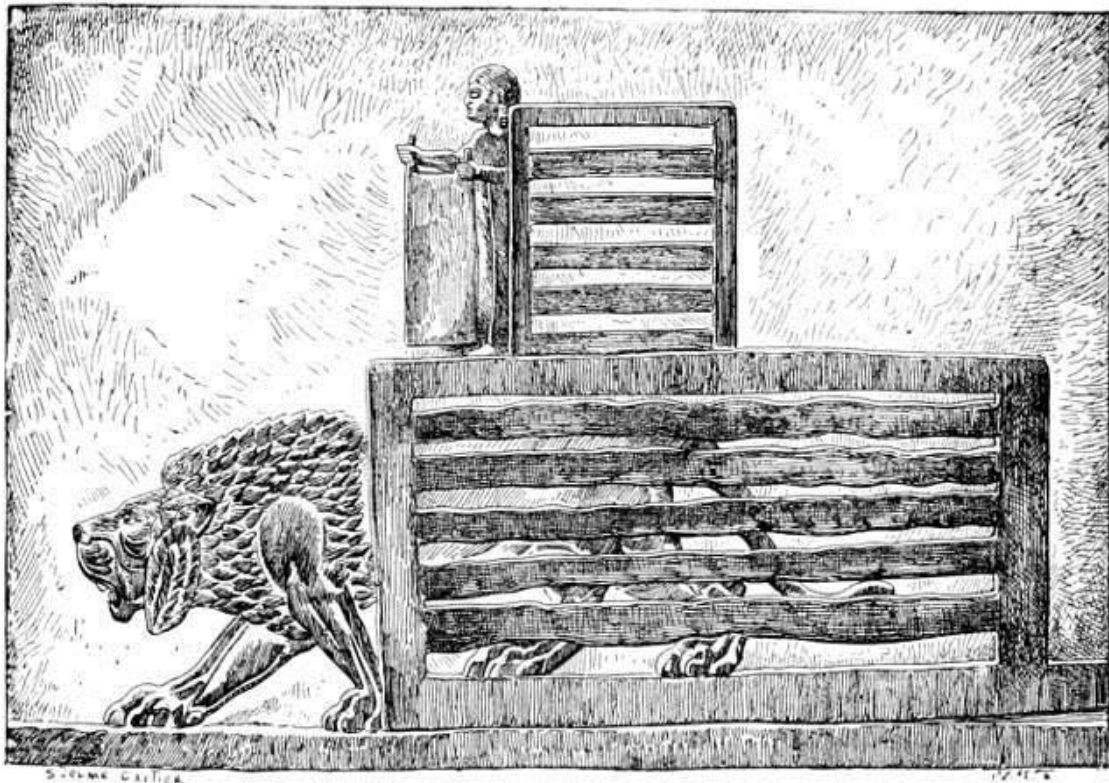


Рис. 78.- Лев, выходящий из клетки. Высота рельефа около 22 дюймов. Британский музей.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

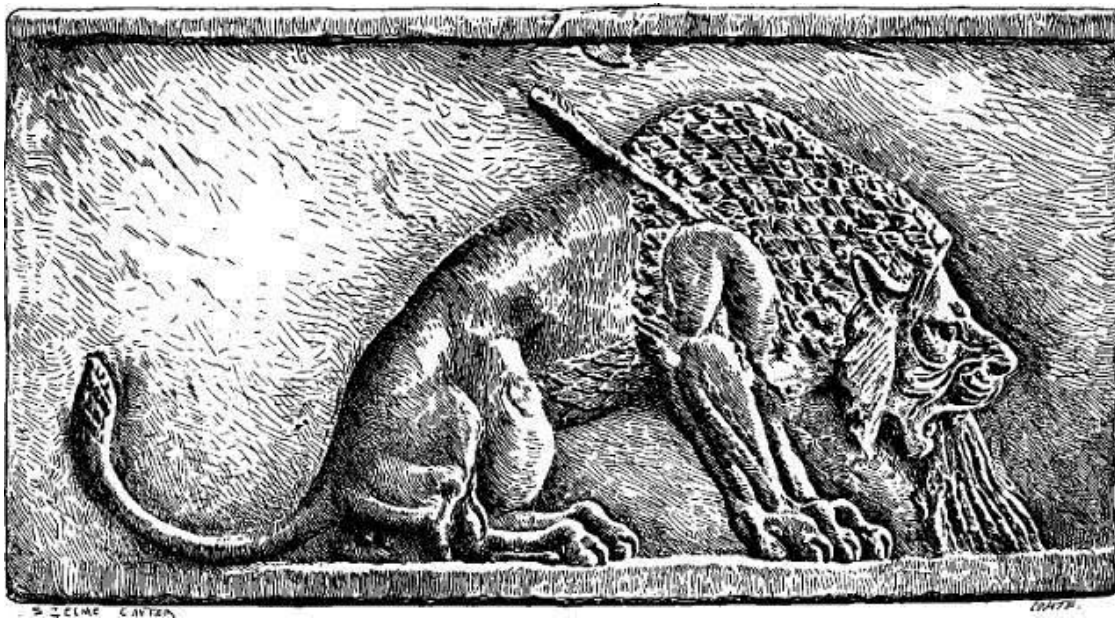


Рис. 79.- Раненый лев. Высота плиты около 22 дюймов. Британский музей. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Еще более выразительным, возможно, и более жалким является изображение львицы, сраженной той же рукой, но в другой манере (рис. 80). Одна из трех стрел, попавших в нее, перебила позвоночник в районе поясницы. Вся задняя часть тела парализована. Задние лапы беспомощно волочатся по земле, а бедному животному еще удастся на мгновение поддержать себя на передних лапах. Она по-прежнему обращена лицом к врагу, ее

полуоткрытые челюсти одновременно мучительны и грозны, и, глядя на нее, мы можем почти вообразить, что слышим последний стон, вырвавшийся из ее предсмертных губ.

При желании мы могли бы умножить эти примеры, но два приведенных нами фрагмента, надеемся, побудят наших читателей отправиться в Британский музей, чтобы увидеть "*Охоту Ассурбанипала*" своими глазами. В любом случае их достаточно, чтобы доказать, что ассирийский скульптор изучал льва с натуры. Он не был лишен возможностей. Ему, несомненно, разрешали ассистировать на тех великих охотах, официальным летописцем которых он должен был стать. Он видел, как царь зверей бросался на копья лакеев или летел под стрелы возниц, как ломал сходящуюся линию бьющих; видел, как он падал от многочисленных ран и бился в последних конвульсиях. Позже он мог дополнить свои воспоминания, мог дополнить и исправить свои зарисовки, осмотрев жертвы.^[190] В конце дня "мешок" выставлялся напоказ, как сейчас в конце современной *битвы*, когда зрители приносят фазанов, зайцев и кроликов и раскладывают их длинными рядами на какой-нибудь поляне или в углу укрытия. На одном из рельефов Куюнджика мы видим короля, стоящего перед алтарем и воздающего почести богам после переживаний и опасностей охоты, которая была почти битвой.^[191] Кажется, что он выливает вино для возлияния на четырех мертвых львов, которых его помощники выстроили в ряд на земле.

Во дворцах и королевских парках наверняка были и прирученные львы. Даже сейчас их часто можно встретить в этой стране под шатром арабского вождя или в доме бея или паши.^[192] Когда лев пойман совсем молодым, его легко обучить, и, при условии, что его аппетит никогда не будет неудовлетворенным, он может быть безвредным и почти послушным компаньоном до тех пор, пока не станет почти совсем взрослым. Мы готовы поверить, что лев и львица, изображенные на нашем рис. 77, были прирученными. Фон рельефа наводит на мысль о парке при королевской резиденции, а не о болоте, джунглях или пустыне. Над дремлющей львицей возвышаются виноградные лозы, усыпанные плодами и цветами; вряд ли можно предположить, что в такой сад могли проникнуть дикие животные. Отсюда следует, что художник мог изучать свои модели, когда они свободно передвигались среди деревьев королевских владений, лениво грелись на солнце, потягивались, когда поднимались, или клацали оскаленными зубами на живую добычу, которую им подбрасывали их хозяева.

Благодаря таким возможностям ниневийские скульпторы донесли до нас более точные изображения льва, чем их более искусные преемники из Греции или Рима. Для последних лев был не более чем условным типом, из которого можно было почерпнуть декоративные мотивы. Иногда, несомненно, они получали от него очень красивые эффекты, но всегда считали себя вправе изменять и усиливать его в соответствии с требованиями момента. Таким образом, они часто приводили его к полным и округлым формам, которые имели свою собственную красоту, но едва ли были верны природе. Ассириец никогда не допускал такой ошибки. Он знал, что великие плотоядные звери никогда не толстеют, что все они состоят из нервов и мышц, без жировых тканей, которые достигают такого большого развития у травоядных животных, таких как овца или бык, или у тех, кто ест все, что попадется, например, у свиньи. Взгляните на бронзового льва из Хорсабада, изображенного на нашей пластине XI, и посмотрите, насколько он тощ в крупной части, несмотря на мощь его конечностей, и как кости его плеча и бедра выделяются под кожей.

Эта особенность менее ярко выражена в барельефах, которые вряд ли обладают теми же возможностями для подчеркивания структуры, что и круглые работы. Зато другие черты леонической физиономии переданы с необыкновенной энергией. Вряд ли можно представить себе что-то более прекрасное, чем голова колоссального льва из Нимруда, изображенного на нашей пластине VIII.

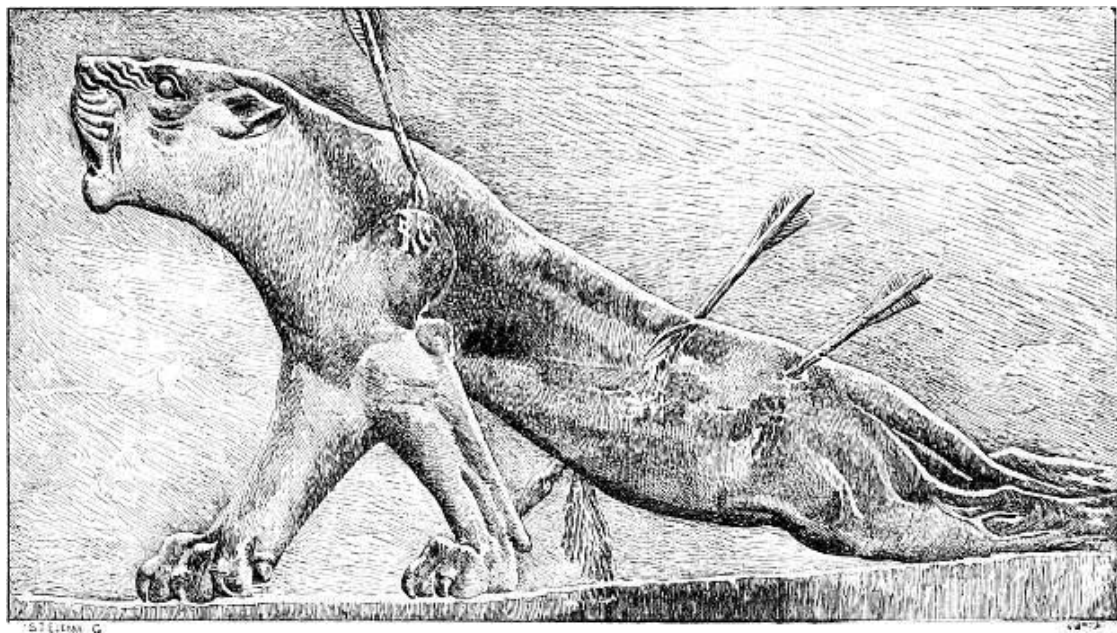


Рис. 80. Раненая львица. Высота плиты около 15 дюймов. Британский музей. Рисунок Сент-Эльма Готье.



Рис. 81. Ниша, украшенная двумя львами. Высота 6½ дюймов. Британский музей.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

Видя, как хорошо они знакомы с этим животным, художники Месопотамии вряд ли могли не использовать его в качестве мотива в орнаменте. В этом случае, конечно, они не настаивали так на верности фактам, как в исторических барельефах, но независимо от того, использовали ли они его фигуру целиком или ограничивались головой или лапами, они всегда сохраняли истинный характер и оригинальность форм. Это хорошо видно на примере предмета, хранящегося в Британском музее (рис. 81). Мы не знаем точно, где он был найден, и не можем сказать, каково было его назначение. Это своего рода неглубокая ниша, вырубленная в окаменелой породе.^[193] Вряд ли она достаточно глубока, чтобы в ней мог укрыться идол или статуэтка какого-либо рода. Но что бы это ни было, ничто не может быть более естественным, чем действия двух львов, которые изображены на двух верхних углах. Они крепко держатся за край камня своими вытянутыми когтями, создавая радостный, пикантный и ненарочитый эффект. Ножны на нашей следующей иллюстрации задуманы не менее удачно; следует обратить внимание на львов у их подножия, которые, кажется, собираются взобраться на ножны с игривостью котят (рис. 82). И снова мы видим льва в вышивках на королевских одеждах, о которых мы уже имели случай говорить. В примере,

представленном здесь (рис. 83), он сражается с животным, чьи ноги и ступни напоминают бычьи, хотя его рост больше, а форма стройнее, чем у антилопы. Похоже, что это единорог, фантастическое животное, которое всегда играло большую роль в восточных сказках.

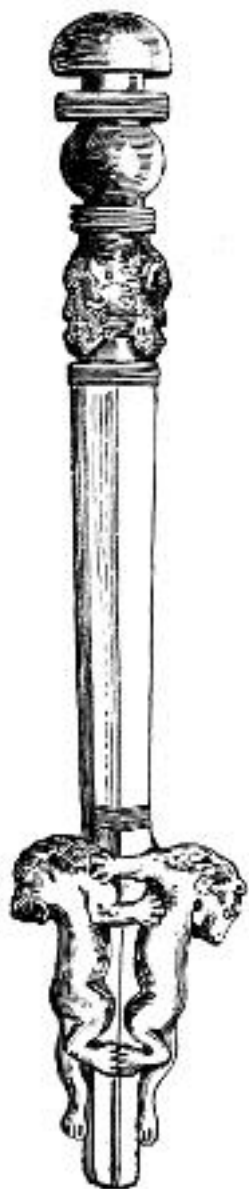


Рис. 82.- Меч и ножны. С хорсабадского барельефа. Лувр.

Львиная голова с мощной мускулатурой, изящной пастью и живописными массами развевающихся волос часто служила для керамистов, золотых и серебряных дел мастеров, а также художников всех мастей мотивом для использования в своих творениях. Прекрасный пример такой картины воспроизведен на титульных листах этих томов. Он принадлежит коллекции Luynes во Французской национальной библиотеке. Материал - золото, а маленькая скрепка, прикрепленная к шее, свидетельствует о том, что когда-то она принадлежала какому-то предмету, ныне утраченному. Наша репродукция имеет тот же размер, что и оригинал. Несмотря на небольшие размеры, ее работа отличается не меньшей свободой и благородством стиля, чем колоссальная голова из Нимруда. Нечто похожее, но с более тщательной проработкой деталей, можно найти в терракотовом фрагменте, покрытом зеленой глазурью, который сейчас находится в коллекции Лувра. Эти предметы, дошедшие до нас в значительном количестве, должно быть, использовались в качестве прикладной работы, в декоре ваз, посуды и других небольших предметов мебели (рис. 84). Предмет,

изображенный в конце предыдущей главы, относится к тому же классу. В его основании есть углубление или врезка, с помощью которой он крепился к какому-нибудь ножу или острию, образуя ручку.

Львиная лапа использовалась так же и не менее часто. Ее выразительная форма и изящные изгибы когтей встречаются на многочисленных алтарях, столах и тронах (т. I, рис. 168; и выше, рис. 47).^[194]

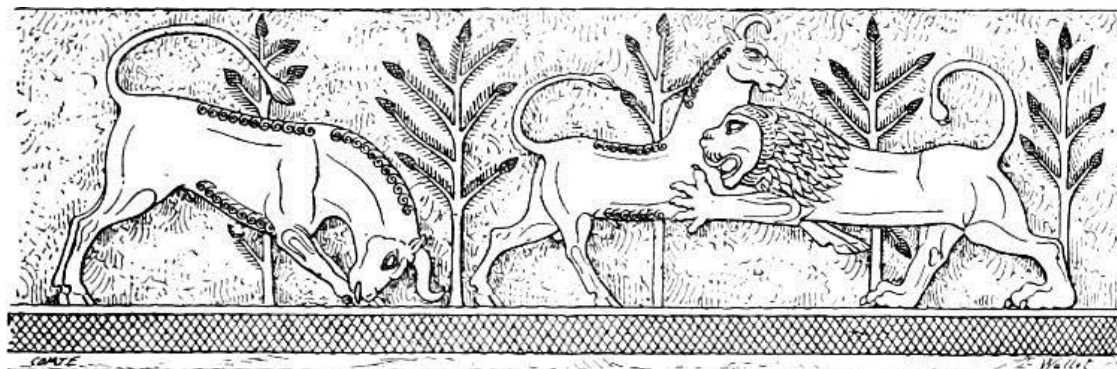


Рис. 83. Бой между львом и единорогом. Из Layard.



Рис. 84.- Голова льва из эмалированного фаянса. Лувр. Фактический размер.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

Мы находим ту же истину дизайна во многих небольших фаянсовых изделиях, даже если они воспроизводят тип, менее интересный и менее величественный, чем лев. Хороший пример тому - козел из белого фаянса, покрытый синей глазурью, найденный в Хорсабаде Плясом (рис. 85). Это всего лишь эскиз. Модельер не вдавался в детали формы, но хорошо уловил ее общий характер. Терракоты, собственно говоря, те, что не покрыты глазурью или эмалью, как правило, выполнены менее тщательно, но даже в них мы можем ощутить, хотя и в меньшей степени, уверенность глаза, ту же стремительность в схватывании и передаче особой физиономии животного. Мы очень сильно ощущаем это в работе, которая отнюдь не является работой искусного модельера, - в собаке, изображенной ниже (рис. 86). Здесь можно узнать голову и передние четверти одного из мастифов с барельефов (см. рис. 72).

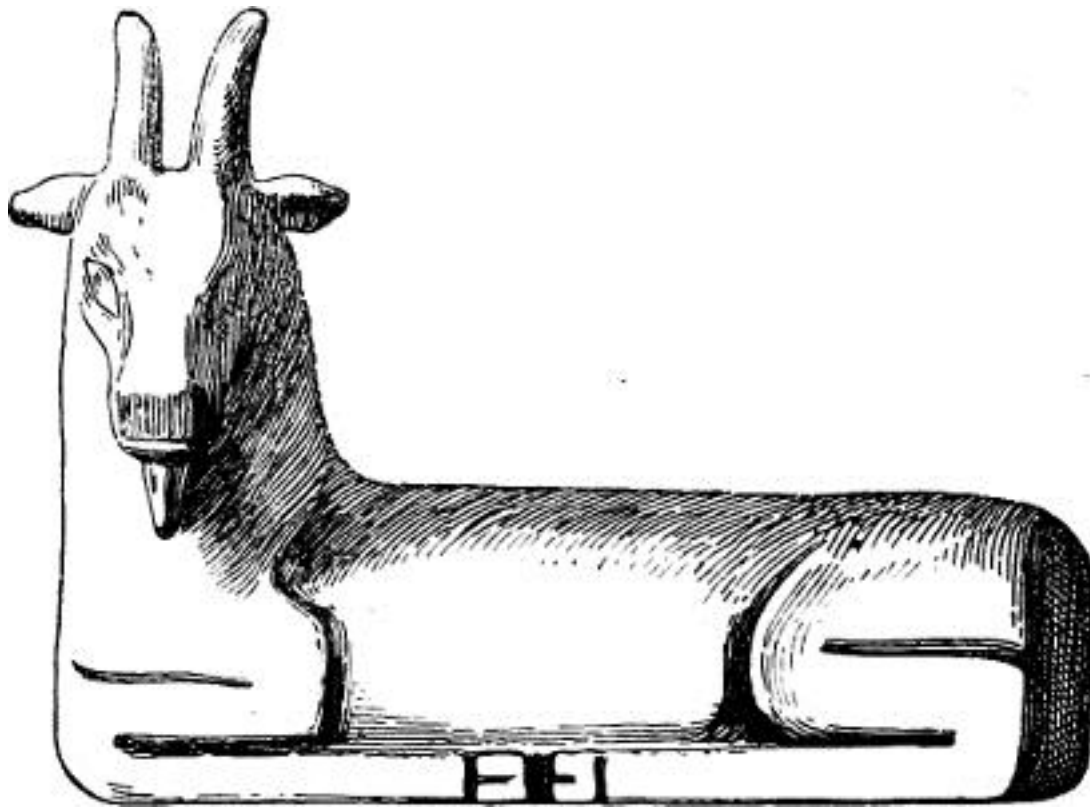


Рис. 85. Лежащий козел. Эмалированный фаянс. Фактический размер.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

То же стремление к точности, или, скорее, к пониманию формы, можно найти даже в тех воображаемых существах, которые художники Халдеи и Ассирии с таким удовольствием множили. Хотя в своих фантастических творениях они объединяли черты, принадлежащие животным совершенно разных классов, они старались нарисовать их с максимальной точностью. Это хорошо иллюстрирует предмет из коллекции Луинеса (рис. 87). Нигде произвольное сочетание форм, не имеющих между собой ничего общего, не проталкивается дальше, чем здесь. Рога барана растут на голове быка, которая, опять же, имеет птичий клюв; тело, хвост, передние лапы принадлежат льву, в то время как задние ноги и лапы и крылья, выходящие из плеч, заимствованы у орла[195].



Рис. 86.- Собака. Терракота. Британский музей. Высота около 5 дюймов.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

Мы уже описали наиболее примечательные из всех этих составных типов, человекообразных быка и льва; мы попытались объяснить интеллектуальную идею, которая породила их; нам осталось указать на разновидность, которая не лишена важности. Льву иногда придавали не только голову, но и руки и бюст человека. В одном из входов во дворец Ассурбанипала стоял такой колосс (т. I, рис. 114).^[196] Одной рукой этот человек-лев прижимает к телу то, что кажется козлом или оленем, а другой, висящей на боку, держит цветущую ветвь. Эта фигура, как и почти все те, что встречаются в дверных проемах, крылатая. Другой пример того же типа можно найти на барельефе Ассурбанипала; он, однако, упрощен, и в целом выглядит более правдоподобно (рис. 88). Крылья исчезли, остались только две природы, которые нужно соединить, и соединение, кажется, происходит без усилий; лев обеспечивает силу и быстроту, человек - различные силы рук и кистей, а также красоту мыслящей и говорящей головы. На божественный характер изображенного персонажа указывают три пары рогов, загнутых вокруг куполообразной диадемы, а также место, которое он занимает в нижнем отделении рельефа, на вершине которого изображены львиноголовые гении, которых мы уже представляли (т. I, рис. 6).

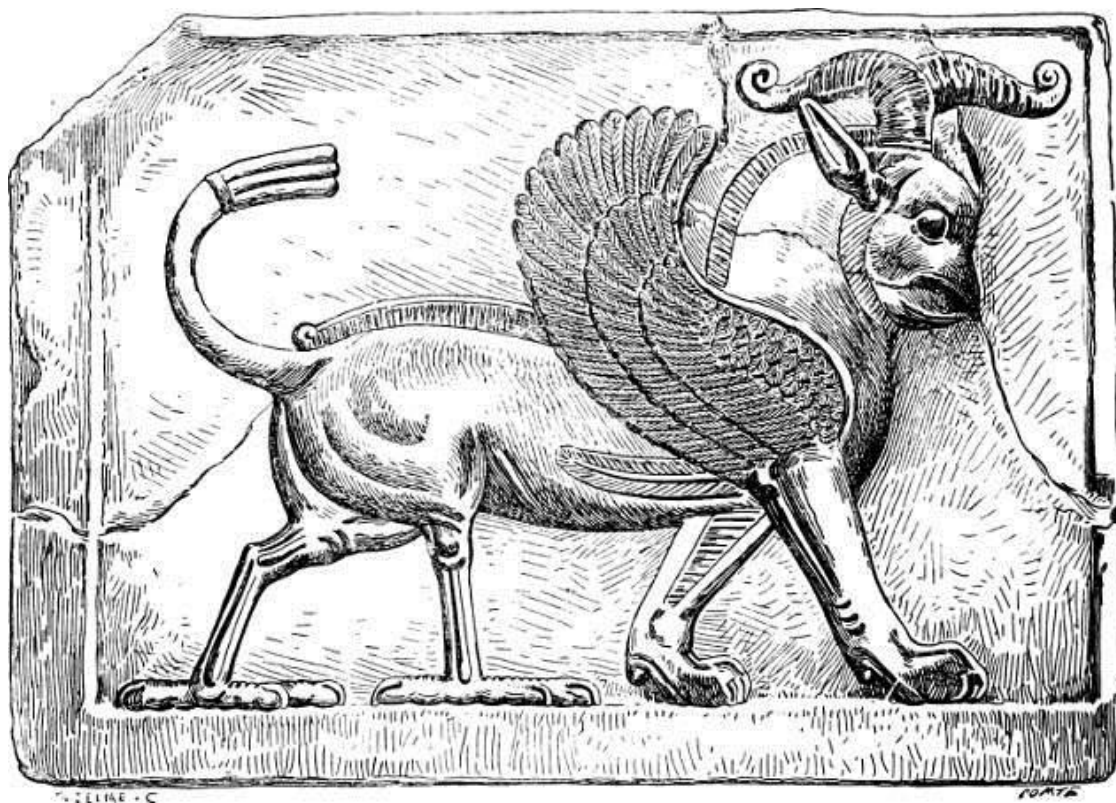


Рис. 87.- Фантастическое животное. Национальная библиотека, Париж. Высота 5¼ дюйма.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

В этой последней композиции мы имеем предвестие кентавра. Замените льва на лошадь, и сходство будет полным. Даже сейчас оно очень велико. В первый момент, еще не успев заметить когти и раздвоенные пальцы, мы словно узнаем сказочное животное греков на стенах ассирийского дворца.

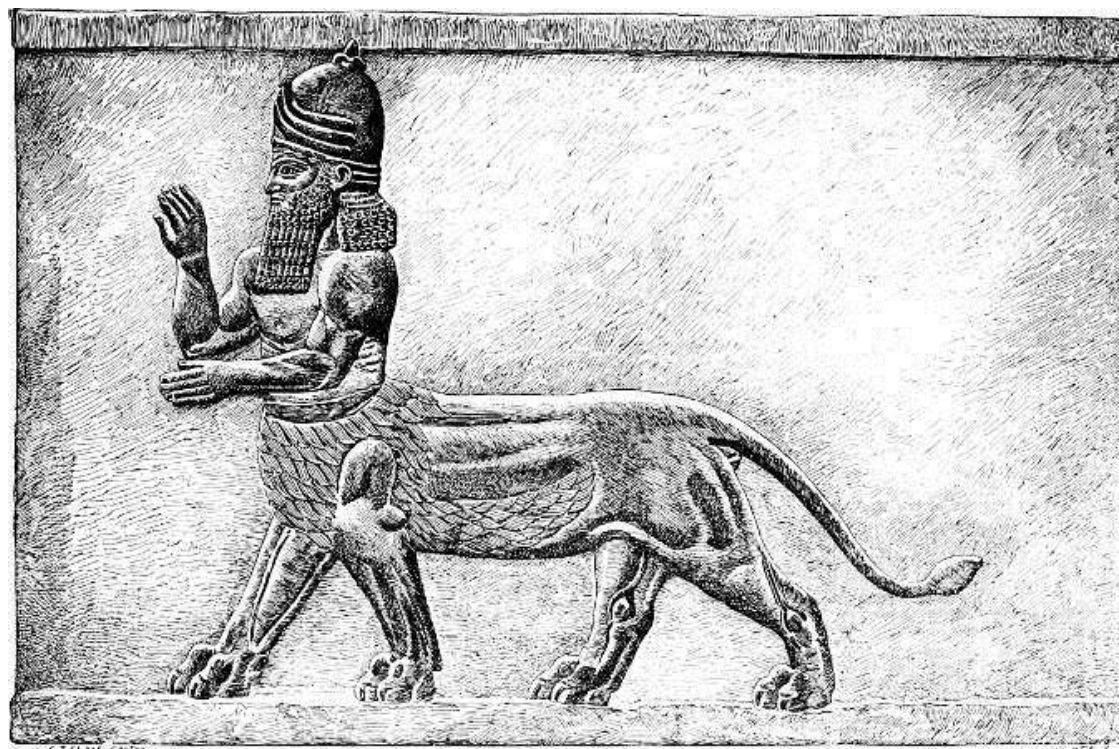


Рис. 88.- Человек-лев. Британский музей. Высота около 27 дюймов. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Другим составным животным, знакомым воображению как греков, так и месопотамцев, был крылатый конь, эллинский Пегас (рис. 89). Выбранный нами образец полон грации и благородства. Нам кажется, что крылья придали ему дополнительную легкость и почти реальную способность отрываться от земли.



Рис. 89. Крылатая лошадь. Из Layard.

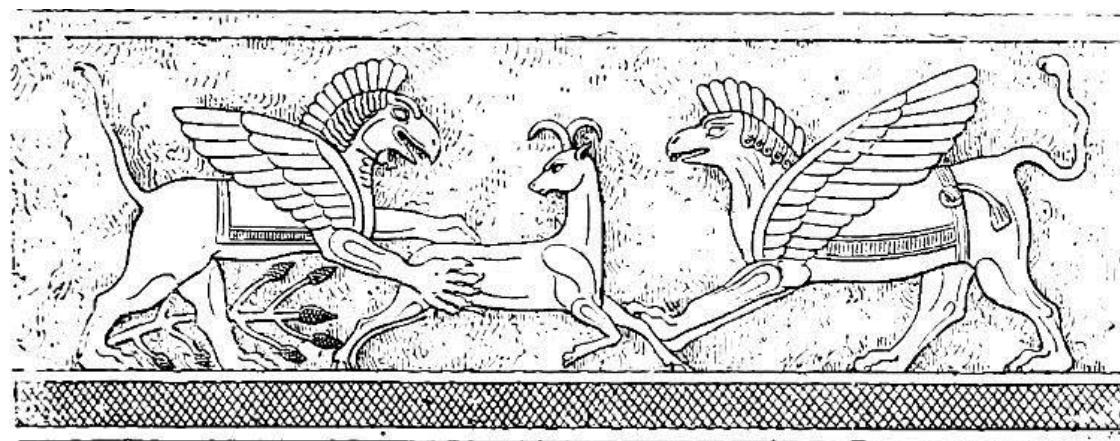


Рис. 90.- Грифоны, захватывающие козу. Из Лэйарда.

Все сказочное племя грифонов, под которым мы понимаем животное с телом льва или пантеры, крыльями и головой хищной птицы, богато представлено в ассирийском искусстве. Грифон постоянно повторяется в вышивке царских одежд Ассурназирпала (рис. 90). Птица с человеческой головой, прототип греческих гарпий и сирен, также встречается часто. Мы находим ее в тех прикладных изделиях, которые после отливки и отделки бурином использовались бронзовщиками для украшения ваз из битого металла. Диаметр ваз можно легко вычислить по внутреннему изгибу накладных бляшек; [197] последние использовались для укрепления сосудов в местах крепления подвижных ручек, , как у современного ведра. Эти ручки зацеплялись за кольцо или прикреплялись к задней части фигурки на дощечке. [198] Голова фигурки давала возможность зацепиться за что-то, когда сосуд стоял на столе ручкой вниз. Форма, о которой идет речь (см. рис. 91), была выбрана художником по причине ее соответствия выполняемой работе; хвост и крылья очень удачно обхватывают бока вздутия; но все же она никогда не была бы использована, если бы не входила в обычный репертуар орнаменталиста.

Из всех этих типов единственный, который, похоже, не был придуман теми, кто его использовал, - это крылатые сфинксы, использовавшиеся в качестве опор во дворце Эсархаддона (Vol. I., Fig. 85). Человекоголовый лев, конечно, встречается задолго до этого, но только в поздние царствования он принимает кудрявую позу и что-то от физиономии египетского сфинкса.



Рис. 91. Человекообразная птица. С картины Де Лонгперье. Одна треть от реального размера.

При Саргонидях связи с Египтом стали настолько частыми, что некоторые мотивы из долины Нила были введены в ассирийскую систему орнамента, но роль, которую они играли, всегда была подчиненной. В творениях, подобных тем, которые мы только что рассматривали, Халдея и Ассирия, безусловно, проявили больше изобретательской силы, чем когда-либо демонстрировал Египет. Если говорить в целом, то не было ни одной возможной комбинации, которую бы они не попробовали. Именно у халдейско-ассирийских художников Сирия, Иудея и Финикия, а также Малая Азия заимствовали своих воображаемых животных; и, благодаря этим средним людям, также художникам двойной долины, ранние керамисты и модельеры Греции были обязаны некоторыми из мотивов, которые они передали великим

периодам классического искусства, и, через последних, искусству Ренессанса и нашему сегодняшнему дню.

§ 5. Халдейская скульптура.

До сих пор мы не проводили различий между халдейской и ассирийской скульптурой. По сути, они представляли собой одно искусство. В обеих странах мы находим одни и те же темы и одну и ту же трактовку - один и тот же взгляд на природу и одни и те же традиционные методы ее интерпретации. Общие черты достаточно многочисленны, чтобы мы могли отнести к одной и той же школе произведения, созданные как в южных, так и в северных провинциях. Если мы возьмем их *целиком* и поставим рядом с произведениями любого другого великого народа древности, нас сразу же поразит близкое сходство между всеми памятниками из долины Тигра и Евфрата, будь они из Сиртеллы или Вавилона, Калаха или Ниневии. Знаток может с первого взгляда определить месопотамское творение, смешанное с произведениями из Египта, Финикии или Греции. Для того чтобы определить халдейско-ассирийский стиль, он может взять первый попавшийся под руку предмет, не заботясь о том, откуда он родом - из верхней части страны или из окрестностей Персидского залива.

И все же между теми городами первобытной Халдеи, которые почти соперничали с Мемфисом по возрасту, и городами Ассирии, которые начали процветать только в столетия, которые мы можем назвать почти современными, невозможно, чтобы дух пластических искусств и их исполнительные процессы оставались без изменений. Между самыми ранними и самыми поздними памятниками, между изображениями Гудеи и Ассурбанипала есть, по крайней мере, оттенки различий. Несомненно, что старое халдейское искусство и искусство Ассирии не были двумя разными искусствами, но они были двумя последовательными движениями одного и того же искусства - двумя фазами в его развитии. Нам еще предстоит провести различие между этими двумя фазами, изучая одну за другой историю халдейской и ассирийской скульптуры.

В ходе этого исследования, особенно в случае с более древней цивилизацией, мы столкнемся с многочисленными пробелами. Памятников мало, и даже те, что мы имеем, многие из них вызывают смущение. Часто они не имеют надписей, и тогда мы оказываемся лишены даже той помощи, которую оказывают язык и стиль иероглифов при определении даты. К счастью, это не всегда так; часто есть признаки, которые позволяют нам сформировать определенные группы и, если не назначить абсолютные даты, то, по крайней мере, определить их относительное место в хронологическом ряду.

Из всех этих групп лучше всего зарекомендовали себя и почти единственные, которые можно использовать в качестве глав серий, те, элементы которых были получены в результате исследований, предпринятых М. де Сарзеком, французским вице-консулом в Бассоре, в Телло, на месте города, который мы вслед за большинством ассириологов будем называть Сиртеллой. Мы уже писали об истории этих раскопок; мы объяснили, как много чести они приносят художественному духу, настойчивости и энергии месье де Саржека; [199] мы рассказали об истории переговоров и голосования в парламенте, которые привели к приобретению Лувром всех обнаруженных предметов. Здесь достаточно сказать, что работы начались зимой 1876 года и завершились в 1881 году, а покупка коллекции месье де Саржека состоялась в последнем году под руководством месье Жюль Ферри.

Название Телло, ставшее столь неожиданно известным, не встречается ни на одной карте Азии, к которой мы имеем доступ. Место, названное так арабами из-за многочисленных

курганов, или *теллесов*, которыми оно усыпано, расположено в пустыне, на левом берегу Шат-эль-Хаи, выше Чатры и ниже Саид-Хасана, которые находятся на другой стороне канала, и примерно в часе с четвертью марша на восток[200].

Это место, похоже, было заселено до самых последних дней древности, так что здесь были найдены памятники всех эпох; в данный момент, однако, мы рассматриваем только те, которые относятся к ранней Халдейской монархии. Среди них есть и такие, которые относятся к самому началу халдейской цивилизации. Мы знаем это не только по их стилю; аргументы, основанные только на таких доказательствах, могут оставить место для сомнений; некоторые могут даже утверждать, что развитие искусства не происходило одинаково по всей этой обширной стране; можно утверждать, что здесь и там оно было в гораздо менее развитом состоянии, чем в других центрах. Возраст этих памятников устанавливается по гораздо менее спорным признакам, а именно по характеру символов, из которых состоят их надписи (см. т. I, рис. 2, и ниже, рис. 92).

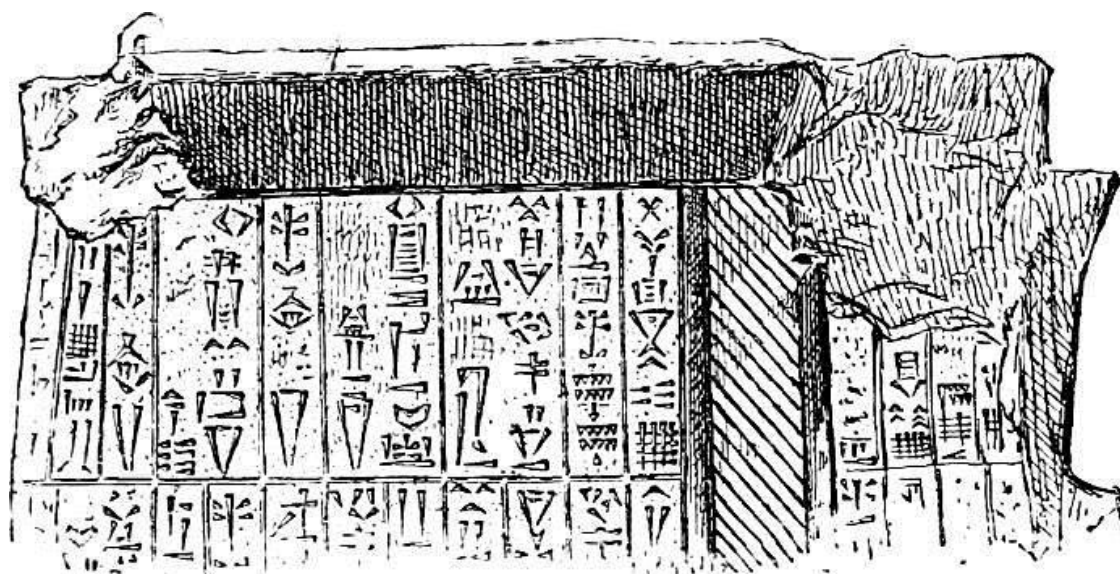


Рис. 92. Надпись, выгравированная на одной из сидящих халдейских статуй. Лувр.

Мы уже объясняли[201], что в памятниках из Сиртеллы эти символы не были клиньями или наконечниками стрел, исключительное использование которых началось только впоследствии; мы показали, что их первоначальная идеографическая природа все еще прослеживается во многих символах. Сравните надпись, изображенную здесь, с надписями на наших ассирийских памятниках. Поставьте ее рядом с надписью, которая проходит через все рельефы Ассурназирпала в Нимруде (т. I, рис. 4, и, выше, рис. 64): вы сразу увидите, какие глубокие изменения произошли и сколько веков должно было пройти между такими разными способами использования одного и того же алфавита. В Телло материал был менее покладистым; это не был, как в Ассирии, известняк или гипс; это был диорит или долерит, такой же прочный, как самые твердые породы Египта.[202] Широко расставленные знаки не менее отчетливы; их нарезка, по сути, удивительна по своей решительности и четкости. Мы чувствуем, что писец прорисовывал каждую букву с такой же тщательностью и уважением, как если бы он совершал религиозный обряд. В глазах людей, видевших, как эти сложные символы вырастают под резцом, письмо все еще сохраняло свою красоту и таинственный престиж; его могли читать только посвященные, а их было немного; оно вызывало

восхищение само по себе, своей способностью отображать факты природы и мысли человечества; оно было драгоценной, почти магической тайной. К тому времени, когда на берегах Тигра начали возводить дворцы ассирийских монархов, это было уже не так; письменность продолжалась столько веков, что люди основательно привыкли к ней и к ее достоинствам; все, чего желал человек, беря в руки резец, - это быть понятым. Текст, в котором Асурназирпал празднует возведение своего дворца и призывает к нему покровительство великих богов Ассирии, написан очень мелкими, близко расположенными символами, выгравированными умелой и быстрой рукой на мягком и податливом камне; неровности поверхности, детали скульптур и отбрасываемые ими тени делают буквы трудночитаемыми то тут, то там. Нигде, ни здесь, ни в какой-либо другой из великих ассирийских надписей, мы не находим признаков тщательности, взгляда простой и серьезной искренности, которые отличают древнее письмо Халдеи. В Калахе и Ниневии перед нами работа уже далеко продвинутого общества, общества, живущего прошлым и использующего с простым механическим мастерством процессы, созданные и доведенные до первого совершенства за много веков до этого.

Из всех памятников, найденных в Телло, самым древним, по-видимому, является большая стела из белого камня, обе стороны которой покрыты барельефами и надписями. К сожалению, она была разбита на множество кусков, и, поскольку не все они были восстановлены, невозможно восстановить ее полностью. Стиль его письма кажется наиболее далеким от той формы, в которую оно в итоге превратилось, а его символы, похоже, ближе к своей первоначальной имитации, чем где-либо еще. "В рисунке фигур повсюду видна неопытность; глаза почти треугольные, а уши грубо завалены; аквилинный тип носа является лишь продолжением линии лба, в которую он сливается; семитский профиль выражен сильнее, чем в памятниках последующей эпохи"[203].



Рис. 93. Фрагмент стелы из Телло. Высота 1 фут. Лувр.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

На барельефах изображены странные сцены войны, резни, погребения. Здесь мы видим трупы, расположенные в ряд так, что голова одного из них касается ног соседа (рис. 93); они выглядят так, как будто навалены один на другой, но это, как мы полагаем, иллюзия, вызванная недостатком мастерства художника. Он помещает на поле своего рельефа предметы один над другим, которые в действительности лежали рядом. Мы должны представить себе эти трупы распластанными на поверхности земли и засыпанными землей. Если бы скульптор присыпал их землей, трупы были бы невидимы, поэтому он оставил это без внимания. Две фигуры слева, которые поднимаются по наклонной плоскости[204] с корзинами на головах, что они несут? Подношения для возложения на вершину гробницы? Или землю для поднятия кургана на большую высоту? Мы предпочитаем последнее предположение. Когда на современном Востоке нужно убрать землю или мусор, например, при раскопках, работа ведется именно так, как здесь; действия этих двух фигур, кроме того, указывают на то, что вес, который они несут, больше, чем корзина, наполненная пирогами, фруктами и другими вещами подобного рода.

Если на этом фрагменте мы имеем представление о почестях, воздаваемых жителями Сиртелла товарищам, убитым в бою, то в другом отсеке того же рельефа мы видим жребий, отведенный ненавистью и местью победителя для трупов его врагов (рис. 94). Хищные птицы разрывают их на части на том месте, где они упали. В своих клювах и когтях они держат головы, руки и кисти расчлененных тел. Дикость всего этого наводит на мысль о далекой эпохе, когда цивилизация мало что сделала, чтобы смягчить первозданную жестокость.

Последний фрагмент относится к другой композиции (рис. 95). Он происходит из рельефа, изображающего то ли отход армии на поле боя, то ли ее триумфальное возвращение. Осталось совсем немного, но и это немногое значительно: рука, держащая один из тех военных штандартов, использование которых ассирийцами мы уже заметили (см. выше, рис. 46), и голова человека, возможно, царя, идущего в процессии, и все. Головной убор последнего человека, похоже, представляет собой нечто вроде короны из перьев с металлической или слоновой кости айгреттой или кокардой в центре одной стороны, напоминающей по форме голову одного из великих ассирийских быков; похоже, это символ силы и победы.



Рис. 94.- Фрагмент стелы; из Телло. Высота 9¾ дюйма. Лувр.

Нарисовано Сент-Эльмом Готье.

В монографии, которую в настоящее время готовят М. М. де Сарсек и Гезе, можно найти описание нескольких меньших и еще более фрагментарных частей того же памятника. Один из них все еще можно проследить. Воспроизвести его нам помешало его плохое состояние. На нем снова изображено поле битвы. Два ряда трупов распростерты на земле, за ними - несколько стоящих фигур. Таким образом, мы можем восстановить с минимальными ошибками всю экономичность композиции. Она была сделана в память о каком-то военном походе, в котором принц, правивший в Сиртелле, добился успеха. Мы не знаем, была ли изображена сама битва или нет, но у нас перед глазами последствия победы. На одной картине изображены оскорбления, нанесенные безжизненным телам ненавистного врага; на двух других - забота победителей о своих мертвых и почести, оказанные их памяти; наконец, изображен поход успешной армии. Перед нами хорошо продуманная комбинация, серьезная попытка уловить и изобразить различные моменты сложного действия. Исполнение, однако, отличается необычайной неуклюжестью. Во фрагментах этой большой стелы сохранились первые пробные попытки халдейского резца, то, что мы можем назвать первобытным искусством Халдеи[205].

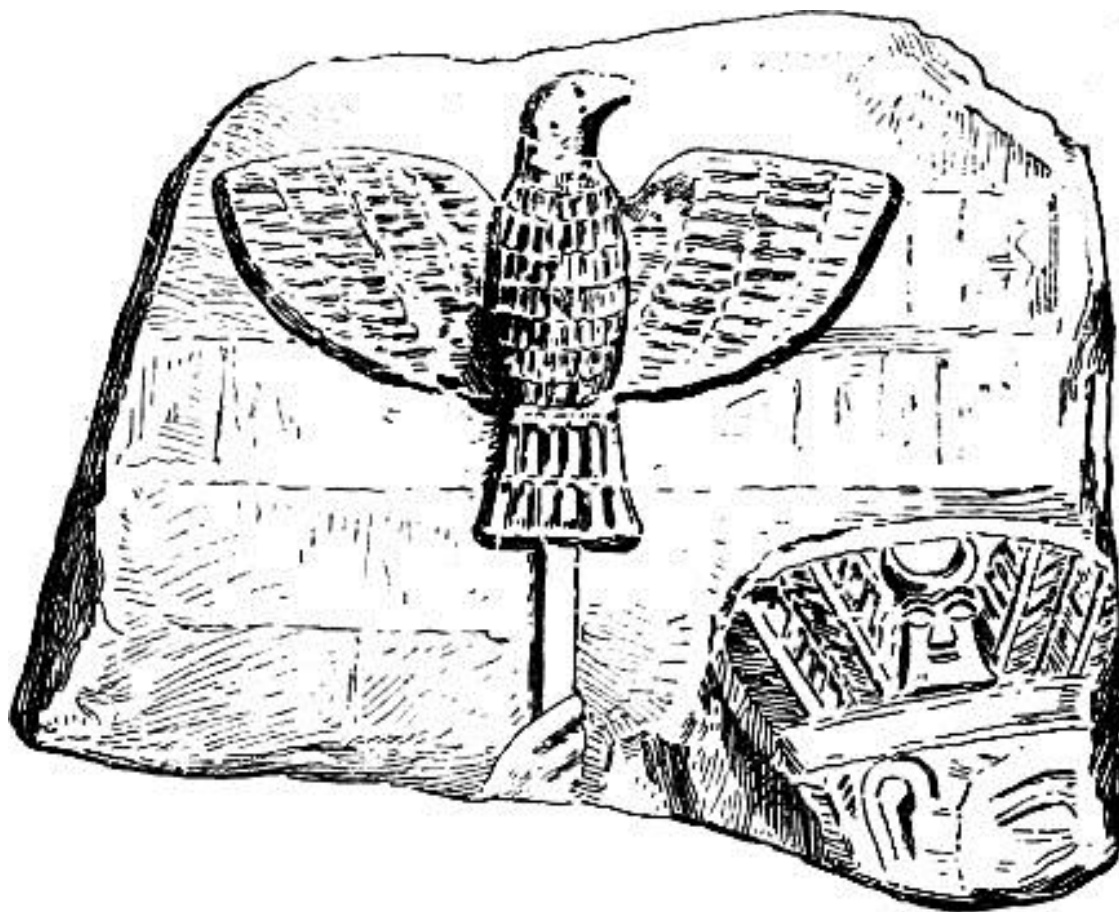


Рис. 95.- Фрагмент стелы; из Телло. Примерно одна треть от первоначального размера. Лувр.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

Вторая и еще более любопытная группа памятников состоит из восьми статуй разного размера с надписями Гудеа и девятой, на которой написано имя, читаемое одними как *Ourbaou*, а другими как *Likbagas*.^[206] Она самая маленькая из всех, выставленных в Лувре. Все эти фигуры сломаны в месте соединения шеи с телом.^{207]} Мы можем поставить рядом с ними две головы, чьи пропорции примерно такие же, как у них, которые были найдены, одна среди изуродованных статуй, другая - в руинах соседнего здания. Материал схож - очень твердая и темная магматическая порода. Исполнение в точности соответствует исполнению торсов, к одному из которых, возможно, принадлежала первая названная голова.

М. де Сарсек говорит нам, что эти статуи были найдены в большом здании в Телло, почти все на земле центрального двора.^[208] Некоторые из них стоят, другие сидят;^[209] мы приводим пример каждого типа (Plate VI., Figs. 96 and 98). В этих чучелах мы можем заметить расположение, которое мы не раз встречали на ассирийских рельефах, но которое, насколько нам известно, никогда не использовалось в искусстве других народов. "У всех без исключения статуй руки сложены друг на друга и прижаты к груди - такая поза до сих пор используется на Востоке для обозначения почтительного внимания слуги, ожидающего приказаний своего хозяина. Если, как у нас есть все основания полагать, эти фигуры были помещены в священное помещение, перед изображениями богов или символов, напоминающих об их власти, это отношение покорности и уважения становилось религиозным почитанием (рис. 97)"^[210].

В Нимруде и Хорсабаде этот выразительный жест иногда делают евнухи в присутствии своих господ, иногда цари, стоя перед чучелами своих богов. Он хорошо подходит для тех вотивных

статуй, которые в своих надписях провозглашают себя подношениями божеству. Освящая свое изображение на пороге святилища, царь гарантировал вечность своих молитв и актов почтения; он навсегда оставался в позе поклонения перед своим богом - в позе, чья спокойная серьезность была хорошо рассчитана, чтобы навести на мысль о божественном покое, для которого смерть была залогом.



Рис. 96.- Статуя; из Телло. Высота 37 дюймов. Лувр. Рисунок Бургуана.

Главный интерес для нас представляет исполнение этих статуй. В них воплощен очень разумный прогресс. Искусство отбросило колебания своей первой молодости и атакует неподатливый материал с большой уверенностью и не меньшей наукой; и все же самым поразительным качеством является не столько успешное преодоление механических трудностей, сколько чувство природы и общее стремление к истине; стремление, которое не было подавлено сопротивлением материала. Это сопротивление привело к методу, который использует широкие, гладкие поверхности; и все же мастерство обладает свободой, которую слишком большое увлечение поверхностной полировкой часто отнимало у диоритовых памятников Египта. Обнаженные правая рука и плечо представляют собой замечательные проходы. Следует также отметить сильно обозначенные мышцы спины и свободу, с которой костный каркас показан под плотью и кожей. Все эти части проработаны с широтой,

придающей мощь короткой и худощавой фигуре. Но при этом энергичность обработки никогда не выходит за рамки трезвости и сдержанности (рис. 98). Тот же характер можно найти в руках, где суставы, кости и ногти проработаны с особой тщательностью, и в ногах, где сила опоры и форма пальцев тщательно проработаны.

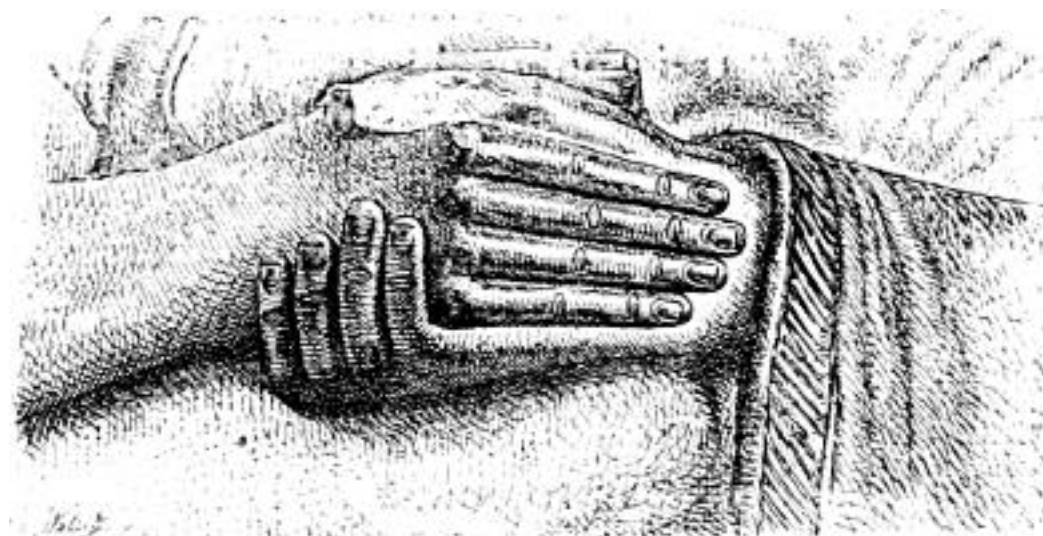


Рис. 97.- Руки статуи; из Телло. Лувр. Рисунок Бургуана.

Не менее великолепна обработка двух голов (пластина VII). Глаза прямые и широко открытые; тяжелые брови соединяются посередине; сильный и выразительный подбородок, как и макушка головы, выбриты на том фрагменте, где она осталась голой.[\[211\]](#) Под шапкой или тюрбаном, изображенным на другом, была бы не менее лысая голова. В наши дни маленькая шапочка из хлопка или льна, прикрытая скрученным платком или шалью турка или индуса, мало что скрывает, кроме гладкой кожи черепа.[\[212\]](#) Еще не был введен обычай носить длинные и плотно завитые волосы и бороду, который мы находим в скульптурах Ниневии. Нос сломан на обеих головах, но если судить по статуэткам и барельефам той же эпохи, особенно по любопытному фрагменту, найденному в ходе тех же раскопок, он должен был быть дугообразным, но не настолько, как ассирийские носы, и немного толстым на конце. Если рассматривать лицо в целом, то оно имеет квадратное строение, как и тело; на немногих примерах круглых ассирийских голов, которыми мы располагаем, овал лица кажется длиннее, но борода, скрывающая всю его нижнюю часть, затрудняет любое сравнение. Однако мы не думаем, что есть необходимость поднимать вопрос о расе. "Только с величайшей осторожностью мы можем осмелиться сказать что-либо об этнографии типов, созданных скульптурой, особенно когда эти типы архаичны и, следовательно, более других подвержены влиянию школьных условностей".[\[213\]](#) Обычная привычка античных скульпторов - позволять следам своей работы в ее грубой форме сохраняться в законченном творении. Во всех странах искусство шло от квадратных и угловатых форм к круглым и плавным, от коротких и толстых к изящным и стройным пропорциям"[\[214\]](#).

Тенденции, проявившиеся в изображении лица и открытых частей тела, можно заметить и в обработке драпировок. "Скульптор попытался с большой правдой и простотой передать рельеф драпировки и направление ее складок. Эта ранняя и робкая попытка изучить складки тем более примечательна, что ничего подобного не найти ни в египетской скульптуре, ни в более поздних работах Ассирии. Она свидетельствует о скульптурном инстинкте, который не появляется вновь до тех пор, пока мы не перейдем к искусству греков и великолепному развитию драпировок и их значения, с которым мы сталкиваемся"[\[215\]](#).

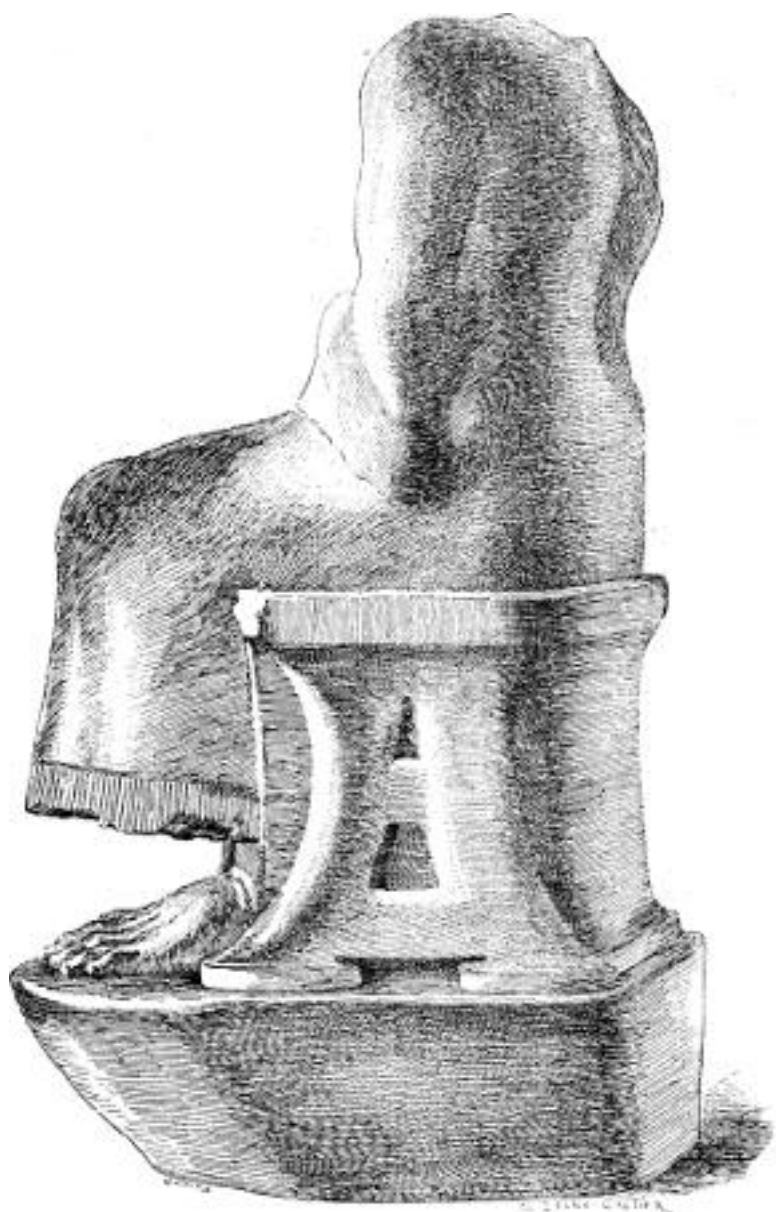


Рис. 98. Большая статуя из Телло. Высота 5 футов 3 дюйма. Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.



Рис. 99.- Женская статуэтка. Алебастр. Высота около 8 дюймов.

Описанные нами фигуры, как нам кажется, представляют архаическую эпоху халдейского искусства. Характеристики, которым дано название архаизм, легче почувствовать, чем определить. Пропорции, особенно у сидящих фигур, здесь очень короткие и широкие, настолько, что кажется, что им не хватает длины даже по сравнению с тонкими формами на барельефах Нимруда. Есть некоторые свидетельства того, что шея была очень короткой и толстой, а голова большой для тела, как мы видим на статуэтке сидящей женщины, в которой наш печальный коллега де Лонгперье первым распознал работу какого-то древнего халдейского художника (рис. 99).^[216] В фигурах из Телло локоть и нижний край халата образуют те острые углы, которые ассирийские скульпторы поставили перед собой задачу закруглить в более поздние времена. Здесь нет попыток изящества; прямота и правда выражения - вот все, о чем заботился художник.

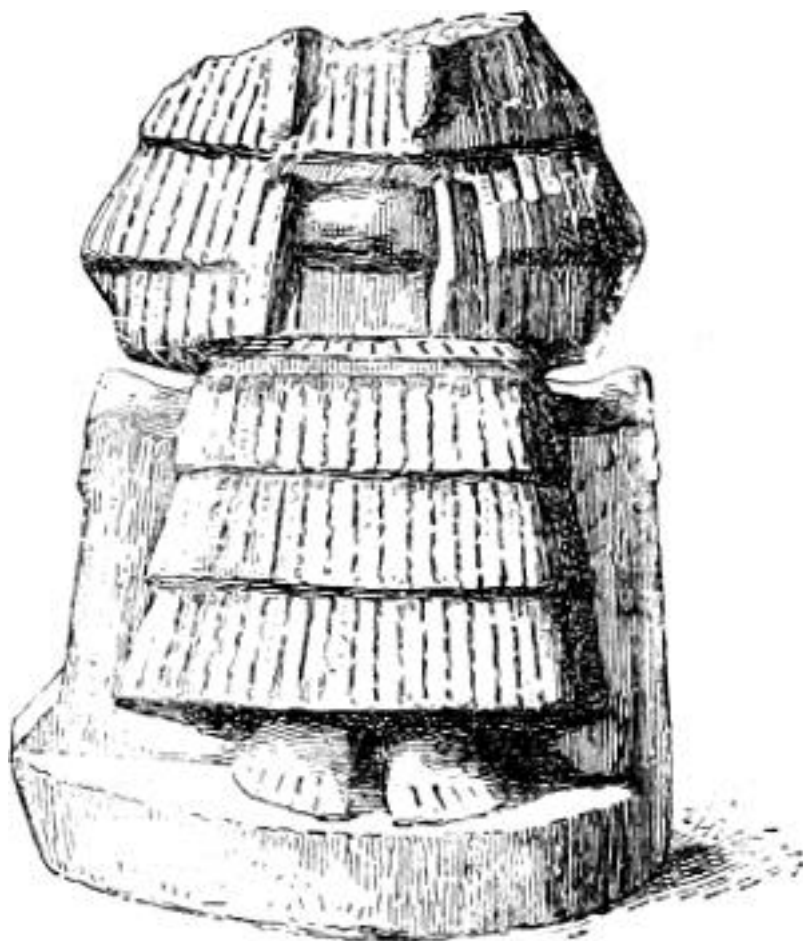


Рис. 100.- Статуэтка; из Телло. Фактический размер. Лувр. Рисунок Бургуана.

К этому же периоду следует отнести и несколько других предметов, найденных в Телло. Это, во-первых, votive bronzes с надписью имени Гудеа, которые М. де Сарсек извлек из своих тайников (т. I, рис. 146-148); во-вторых, статуэтка, вырезанная из довольно мягкого, мелкозернистого камня (рис. 100). По положению она напоминает статуи Гудеи, а по драпировке больше похожа на алебастровую фигурку, которую мы выбрали для воспроизведения из старых луврских коллекций. В его драпировках можно заметить те симметричные складки, которые, по-видимому, были получены с помощью утюга и которые мы уже видели имитированными на древнейших халдейских цилиндрах (т. I, рис. 3, 17 и 20; и выше, рис. 39 и 40). В-третьих, к этому же периоду относится барельеф из мягкого камня, от которого сохранились два отделения (рис. 101). В своем первоначальном состоянии он, возможно, состоял еще из нескольких отделений, поскольку сюжет, как мы видим его в сохранившемся фрагменте, отнюдь не ясен. В верхнем отделении находятся четыре фигуры, уменьшающиеся в размерах слева направо. Мужская фигура слева держит, по-видимому, музыкальный инструмент, что-то вроде кимвала, по которому он бил молоточком в правой руке. Все три человека, стоящие за ним, находятся в позе покорности и уважения. В нижнем секторе сидящий человек перебирает струны арфы. Спереди его инструмент украшен изображением быка, что напоминает о богато украшенных арфах, которые мы так часто видим в египетских гробницах.^[217] Другая фигура, опять же в позе уважения, стоит перед арфистом. Кажется, что это женщина, но рельеф находится в таком состоянии, что ничего, кроме общих контуров, разобрать невозможно.

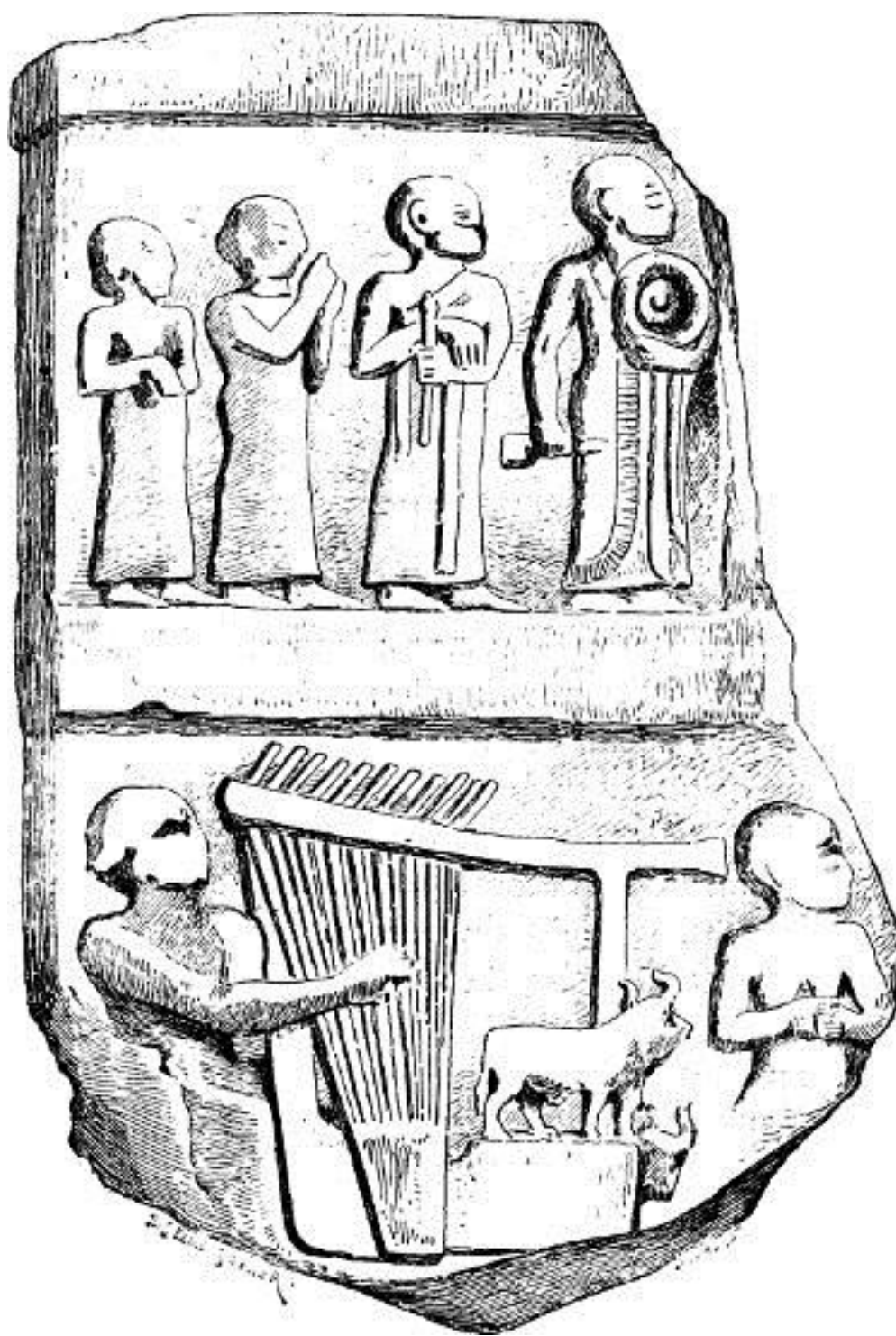


Рис. 101.- Фрагмент рельефа; из Телло. Высота 44 дюйма. Лувр.

Халдейское искусство на этом не остановилось. Достигнув той степени мастерства, которую демонстрируют статуи Гудеа, оно прогрессировало, скорость которого, правда, мы не в состоянии измерить, но результаты которого сейчас находятся перед нашими глазами. Вряд ли можно сомневаться, что он достиг такого уровня исполнительного мастерства, которое часто придавало удивительную тонкость и изящество самым незначительным деталям скульптуры и орнамента. Это уже было замечено М. Хозеем в ходе изучения небольших халдейско-вавилонских фигурок, входящих в коллекцию терракот в Лувре; [\[218\]](#) он обнаружил те же достоинства в нескольких фрагментах, собранных М. де Сарзеком. [Мы не смогли воспроизвести все фрагменты, на которые он ссылается; некоторые из них слишком

малы, чтобы их можно было изобразить так, чтобы это соответствовало совершенству их обработки;^[220] но чтобы дать некоторое представление о третьей группе, к которой мы пришли, мы изобразим два или три небольших предмета, которые посетитель без труда найдет в витринах Лувра. Один из них - фрагмент барельефа, от которого не осталось ничего, кроме ступни, очаровательно смоделированной, и фрагмента орнамента, изображающего вазу, из которой текут две струи воды, каждая из которых поддерживает рыбу (рис. 102). Едва уловимый рельеф и чрезвычайная тонкость этого мотива напоминают нам о чудесах японского мастерства.^{221]} Еще более поразительна маленькая, очень маленькая голова из стеатита, воспроизводящая тот же тип, что и большие статуи, с изяществом и точностью, которые делают ее настоящей жемчужиной (рис. 103). Глаза имеют косой наклон, который впоследствии стал так заметен на ассирийских рельефах, но в очень слабой степени. Почти те же замечания мы можем применить и к другой, менее хорошо сохранившейся голове из диорита. В отличие от всех тех, с которыми мы до сих пор сталкивались, она не брита. Несмотря на неподатливый материал, изгибы и повороты волос и бороды вылеплены в рельефе с восхитительным мастерством и точностью.

Именно в этот период появился обычай позволять волосам и бороде расти, чтобы их четкие завитки образовывали плотное обрамление лица. Эта мода была в самом разгаре, когда был высечен барельеф, от которого, к нашему большому сожалению, мы располагаем лишь небольшим фрагментом, сильно пострадавшим от пожара (рис. 67). Он примечателен как тонкостью исполнения, так и любопытным сюжетом. На нем изображены верхние части двух фигур, переплетенных между собой. Та, что справа, судя по длинным волосам, ниспадающим на плечи, должно быть, женщина. Высокие рогатые шапки, которые носят обе фигуры, указывают на то, что они являются королевской или божественной парой.

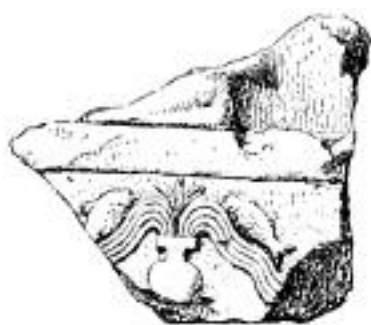


Рис. 102.- Фрагмент рельефа; из Телло. Фактический размер. Лувр.



Рис. 103.- Голова; из Телло. Фактический размер. Лувр.

Те же черты мы находим и в пятом памятнике из того же места, композиция которого, по крайней мере, не лишена оригинальности. Это какая-то подставка, возможно, ножка вазы, высеченная в камне, настолько твердом, темном и похожем на металл в своих отблесках, что на первый взгляд ее можно принять почти за бронзу. Его общая форма - круглая. Над

цоколем, украшенным грубо высеченными квадратами, и вокруг центрального цилиндра сидят несколько человек с длинными бородами и волосами. Их руки положены на колени; положение конечностей и моделировка ступней напоминают статуи Гудеа, но эти фигуры обнажены, а их расположение отличается большей легкостью и разнообразием. Особенно интересен общий мотив; он одновременно необычен и счастлив, и доказывает, что искусство было достаточно развито, чтобы понять, как украсить обычные предметы, добавив фигуры, умело сгруппированные и размещенные в естественных и живописных позах (рис. 104).

Нельзя не выразить сожаления по поводу того, что ни один из этих памятников не имеет достаточного размера и не находится в хорошей сохранности. Мы можем судить о школе только по небольшим фрагментам, которые мы описывали. Какое же название дать искусству, о котором мы имеем представление? Не лучше ли использовать какое-нибудь выражение, освященное обычаем, к которому инстинктивно обращается критик и историк? Когда он ищет специальный термин для обозначения различных фаз органического развития, как он называет ту фазу, когда исполнение одновременно свободно и осведомлено, когда рука художника, полностью овладев собой и материалом, на котором она работает, позволяет ему воспроизводить те аспекты природы, которые его очаровали и заинтересовали? Он называет это *классическим периодом*, или периодом, в который были созданы произведения, пригодные для подражания художникам будущих эпох. Если мы примем эту номенклатуру, то третий из периодов, которые мы только что обсуждали, будет для нас классическим веком Халдеи.

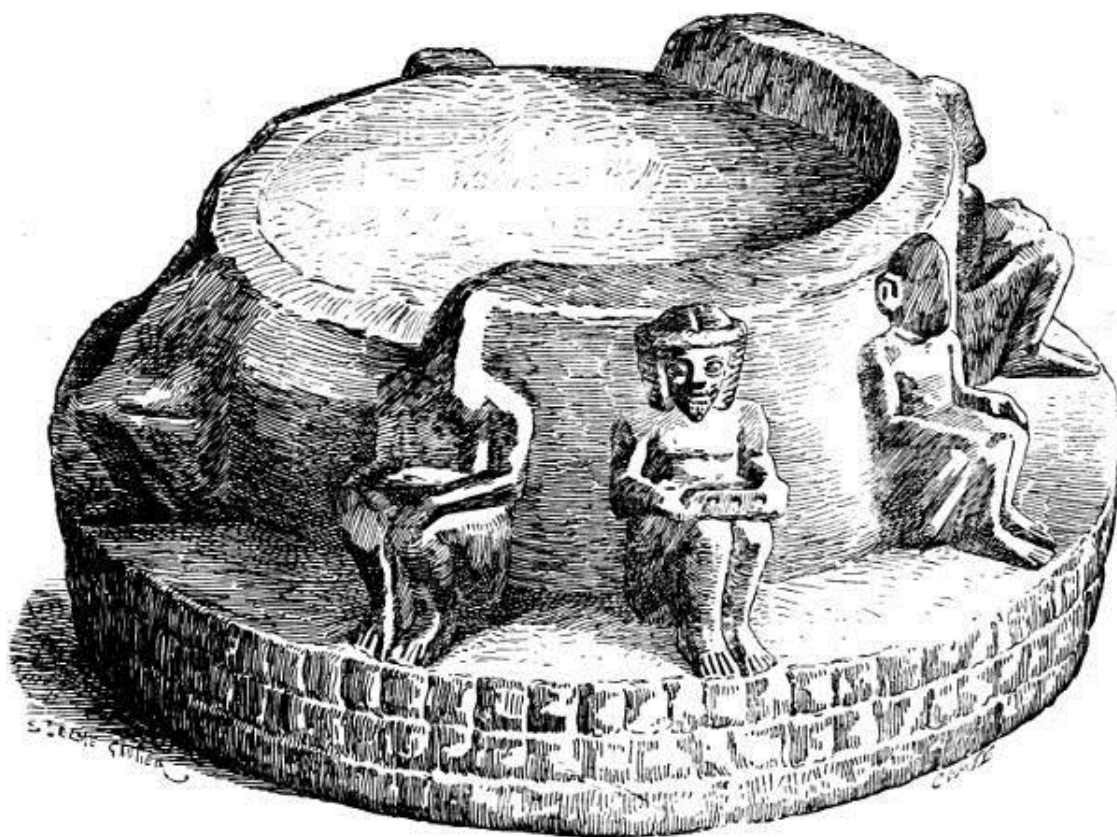


Рис. 104.- Каменный постамент; из Телло. Наибольший диаметр 6 дюймов. Лувр.

Хотя останки из Сиртеллы дают возможность изучать халдейское искусство, равного которому нет нигде в Европе, все же Британский музей и старые коллекции Лувра содержат более одного предмета, способного обогатить, если не завершить, созданную нами серию.

Бронза в бывшей галерее (рис. 105), по-видимому, относится к самому раннему периоду халдейского искусства. Считается, что изображает богиню, возможно, Истар, хотя в моделировке груди нет ничего, что могло бы навести на мысль о женском поле. Однако вся работа настолько грубая и варварская, что автор вполне мог опустить все детали такого рода из-за неспособности передать их. Как и бронзы Телло, эта фигура без ног заканчивается цилиндрической ножкой. По всей вероятности, она предназначалась для размещения в одном из тех тайников, которые мы уже описывали.



Рис. 105.- Халдейская статуэтка. Высота 6½ дюймов. Британский музей. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Памятники архаической эпохи менее редки. Мы уже имели возможность отметить некоторые из них, например, табличку из Сиппара с богом Шамасом (т. I. рис. 71), канефор с надписью имени царя Курдурмапука (рис. 53) и стелу Меродах-Идин-Ахи (рис. 63). Канефор, видимо, был самым древним из этих предметов. Его голова полностью обрита, а по положению она напоминает бронзу Гудеа (т. I. рис. 147). Отнести табличку ближе к нашему времени нас побуждает то, что изображенные на ней люди носят бороду и длинные волосы. Они не ограничиваются самим богом и двумя божественными персонажами, которые поддерживают диск, установленный на алтаре и изображающий солнце; они являются общими для трех фигур, выступающих вперед в поклоне. Первая из них, по-видимому, жрец. Среди других интересных деталей можно отметить, что под троном Шамаса находятся два крепко стоящих на ногах божества, которых ассириологи называют Издубар и Хеа-бани, а в

правой руке Шамаса - посох с прикрепленным к нему кольцом, который встречается не только в Месопотамии. Драпировки бога и третьего поклонника уложены в гофрированные складки, о которых мы говорили выше. Здесь искусство достаточно развито. Если отбросить условности, позволяющие делать божество намного выше смертных, пропорции фигур хороши, их позы понятны и выразительны. Стела Меродач-Идин-Ахи по мастерству исполнения значительно уступает Сиппарской табличке. Она принадлежит к серии памятников, в которых, как мы объясним далее, мастерство, как правило, весьма посредственное. Мы также упомянем несколько фрагментарных статуй из очень твердого камня, которые видели путешественники в Халдее,[\[222\]](#) и несколько останков того же рода, которые сейчас находятся в Британском музее; но о первых мы имеем только краткие и неясные описания, в то время как среди вторых нет ни одного, который можно было бы сравнить со статуями Гудеа в Лувре. В течение всего этого периода вулканические породы, по-видимому, широко использовались; мы все еще думаем, что они были получены либо с границ Аравийской пустыни, либо по двум рекам с гор в верховьях двойной долины.

К этой же школе можно отнести бронзу из Хиллаха, хранящуюся сейчас в Лувре (рис. 106). На ней изображен жрец, облаченный в длинную тунику с пятью воланами гофрированной работы. Его волосы собраны на затылке, на голове - низкая диадема с обычными рогами, сложенными вокруг нее. Борода у него короткая и широкая. Двумя руками, которые сломаны, он прижимает к груди маленького козленка. Мы уже встречали этот мотив в Ассирии (см. т. I. рис. 114).



Рис. 106.- Статуэтка жреца. Высота 5¼ дюйма. Лувр.



Рис. 107.- Статуэтка женщины. Терракота. Лувр. Высота 5¾ дюйма.

Однако в основном среди терракотовых статуэток мы находим хорошие примеры той более элегантной и утонченной формы искусства, которую мы улавливаем в некоторых фрагментах Телло. Фигура жреца, счастливо задрапированного в мантию, закрывающую голову и плечи сзади, уже была приведена (рис. 50). Здесь мы можем добавить еще два образца того же рода. Однако их достоинства можно оценить только в оригиналах из-за их небольшого размера. Одной из лучших вещей, созданных халдейским искусством, является статуэтка обнаженной женщины, стоящей и сосущей своего младенца (рис. 107);^[223] ее крупные и, возможно, несколько пустые формы смоделированы с легкостью и художественным чувством. По всей вероятности, это богиня материнства^[224]. В статуэтке, представленной на рис. 108, трактовка менее свободная, ее точность немного сухая и жесткая. Изображенная персонаж использует жест, свойственный богиням-кормилицам (см. т. I. рис. 16), хотя и одета с головы до ног. Ее одеяние заканчивается внизу глубокой бахромой. На голове - персидская диадема^[225].



Рис. 108. Статуэтка из терракоты. Высота 4¼ дюйма. Лувр.

Эта последняя фигура, несмотря на определенные качества, к которым мы отнюдь не слепы, относится к периоду упадка, продолжавшемуся, возможно, на протяжении всего персидского владычества и даже до Селевкидов и парфян. Освященные религиозной традицией типы повторялись, но повторялись нерешительной и безразличной рукой, мало ориентируясь на природу. Недостатки, присущие этому виду мастерства, еще более заметны на примере, приведенном на рис. 16 первого тома, типа, который был очень распространен как в Халдее, так и в Сузиане.^[226] Назовем ли мы ее Истар или Анахит, эта богиня, похоже, пользовалась очень большой популярностью во всем регионе, центром которого является Месопотамия. Искусство Халдеи, так сказать, пережило само себя и вновь появилось после падения национальной независимости, подобно тому, как искусство Египта возродилось при Птолемах и римских императорах. Именно к этим векам следует отнести известняковую голову, найденную М. де Сарзеком в Телло (рис. 109). В ее исполнении нет той твердости и чувства природы, которые так характерны для памятников трех периодов, которые мы попытались установить.



Рис. 109.- Голова; из Телло. Фактический размер. Лувр.

Именно ко второй Халдейской империи относится целая серия памятников, чьи особенности выделяют их в отдельный класс;[\[227\]](#) мы имеем в виду те таблички, как правило, из очень твердого камня, на которых начертано то, что мы называем титулами. Две трети их поверхности занимают несколько столбцов тесного и мелкого письма, в которых излагаются условия договора, закрепляющего права владельца. В верхней части, где доминируют несколько звезд и большой змей, протянувшийся через верхний край, сгруппированы некоторые эмблемы, которые почти полностью совпадают во всех известных образцах. Есть алтари, на которых клин или наконечник стрелы, первобытный элемент этой письменности, без которого сохранение договора было бы невозможно, либо положен на бок, либо поставлен на конец. На других алтарях лежат рогатые диадемы, конский башмак и еще один предмет, который стал неузнаваемым в результате неудачного перелома. С этими предметами смешаны несколько животных, реальных и фантастических, и множество символов, несомненно, священного характера, поскольку мы находим их повешенными на шеях ассирийских царей или помещенными перед ними на поле их стел.

На одном из этих памятников, который мы выбрали в качестве типа всей серии, двойная река, кажется, течет вокруг камня и охватывает в своих извилах мистическую сцену, которую мы описали. Это *Кайю Мишо*, хранящийся сейчас во Французской национальной библиотеке. На рис. 110 мы приводим его репродукцию в целом, а на рис. 111 и 112 - верхние части двух его граней в увеличенном масштабе.[\[228\]](#) Конкретное значение каждого символа, выгравированного здесь, все еще остается и, возможно, всегда будет оставаться загадкой, но общее значение их введения в эти документы легко понять. Они придают религиозный характер, своего рода божественную санкцию, титулам, начертанным на камне; они выступают в качестве свидетелей и гарантий. Подготовленный таким образом знак, несомненно, подобно афинскому *бюро*, устанавливался на границах поля, о владении которым он заявлял. Он становился своего рода талисманом[\[229\]](#).

Работа верхнего отдела очень сухая и жесткая; это не искусство. Эти изображения не были предназначены для того, чтобы очаровывать глаз; они были помещены на камень только из-за их предполагаемой способности заинтересовать богов в сохранении прав и титулов, изложенных на них. Поэтому их исполнение было поручено простым рабочим, которые ваяли символы и формы животных самым механическим и небрежным образом. Им и в голову не приходило обратиться к природе и тем самым внести некоторое разнообразие в традиционные формы. Это искусство, если его можно так назвать, было иератическим в полном смысле этого слова.



Рис. 110. Кайю Мишо. Высота $19\frac{3}{4}$ дюйма. Рисунок Сент-Эльма Готье.

С нашей точки зрения, мы ничего не выиграем, если будем умножать число этих памятников. Они интересны прежде всего историку права и религиозных верований в Халдее. Остатки, на восстановление которых мы надеемся с наибольшей тревогой, относятся к тому, что мы называем классической эпохой халдейского искусства, искусства, которое, должно быть, достигло своего апогея во времена Набополассара и Навуходоносора. Говоря в целом, мы не можем показать ничего, что было бы создано скульпторами, художниками и

орнаменталистами, которые были заняты украшением этих великих зданий, которыми даже еврейские пророки не могли не восхищаться, в то время как они оскорбляли князей, которые их построили, и богов, которым они были посвящены. Самые ранние греческие путешественники, такие как Геродот и Ктесий, видели только руины этих великолепных сооружений и их богатое украшение из эмалей, фресок и скульптурных фигур; и все же как велико было их удивление! Мы вряд ли можем без эмоций размышлять о том, что мы потеряли великие произведения из камня и металла, выполненные в стиле, о котором некоторые фрагменты из Телло и несколько терракотовых статуэток дают нам слабое представление[230].



Рис. 111. Кайю Мишо, аверс. Рисунок Сент-Эльма Готье.



Рис. 112.- Кайю Мишо, реверс. Рисунок Сент-Эльма Готье.

О том, что такие сооружения действительно когда-то существовали, нам рассказывают греческие историки. Геродот, описав храм Бэла и святилище на его вершине, в котором не было установлено никакого изображения божества, продолжает: "В этом храме в Вавилоне есть еще одно святилище ниже, где можно увидеть большую сидящую статую Зевса.^[231] Рядом с этой статуей стоит большой стол из золота, трон и его ступени из того же материала. Все это, по словам халдеев, стоит восемьсот талантов золота... В свое время в священном помещении находилась также статуя из массивного золота высотой двенадцать локтей. Я не видел ее. Я довольствуюсь тем, что повторяю, что мне рассказывали об этом халдеи. Дарий, сын Гистаспеса, составил проект ее переноса, но не решился привести его в исполнение. Ксеркс, сын Дария, предал смерти жреца, который противился этому предприятию, и завладел статуей". Здесь мы имеем свидетельство очевидца. Сидящая статуя Бэла, не будучи колоссальных размеров, которые халдеи приписывают изображению, уничтоженному Дарием, все же, если судить по выражению Геродота, должна была быть больше, чем природа. Мы можем получить некоторое представление о ее позе и общем виде по некоторым фигурам, вырезанным на цилиндрах (рис. 40), подобно тому, как в Греции более известные и почитаемые религиозные статуи воспроизводились на монетах и драгоценных камнях. Что касается этой вавилонской статуи, то единственное сомнение, которое у нас есть, связано с тем, какое значение придавали ей халдеи. Если бы статуя и ее окружение действительно были из массивного золота, пощадили ли бы персы ее, когда другая была свергнута и разбита? Возможно, что, несмотря на утверждение историка, описанное им произведение было всего лишь позолоченной бронзой.

Что касается изображения высотой в двенадцать локтей, мы можем выразить те же сомнения. Ктесий, похоже, получил более полную информацию о том, как изготавливались эти фигуры, чем Геродот, и через Диодора сообщает нам, что они состояли из металлических пластин, выбитых молотом.^{232]} Преувеличивал ли Ктесий или его информаторы их истинные размеры (Диодор говорит о Беле высотой в сорок футов), были ли эти фигуры из золота или позолоченной латуни, имеет сравнительно небольшое значение; нас интересует главным образом информация, которую он дает о способе изготовления. С тех пор как открытие Балаватских ворот доказало, на какую высоту подняло ученическое искусство Ассирии

манипуляции с металлом с помощью процесса *репуссе*, нам нетрудно поверить, что вавилонские скульпторы времен Навуходоносора могли создавать изображения колоссальных размеров и прекрасного декоративного эффекта с помощью дощечек, соединенных заклепками. Если верить остальному описанию Диодора, халдейские художники сочетали великолепие золота и серебра с чистотой слоновой кости и яркими и разнообразными цветами драгоценных камней. И все это мы видим веские основания признать, когда рассматриваем в Британском музее те слоновые кости, в которых лазурит и другие вещества того же рода даже сейчас заполняют пустоты рисунка, а поле все еще блестит то тут, то там последними фрагментами золота, которым оно было когда-то инкрустировано. Искусные мастера, открывшие секрет такой мозаики, вполне возможно, научились сочетать эти прекрасные материалы так хорошо, что статуи, на которых они использовались, могли бы даже соперничать с хриселефантиновыми шедеврами Фидия; по крайней мере, по богатству и гармонии тонов, если не по благородству и чистоте форм.

§ 6. Ассирийская скульптура.

Ассирийская скульптура далека от того, чтобы увести нас в те далекие века, к которым относятся некоторые халдейские произведения. В ней не было периода младенчества или детских усилий. Семиты севера были учениками своих южных братьев, от которых они переняли уже зрелое искусство. Самый древний из известных ассирийских памятников относится к правлению Тиглата-Пилесера I, или примерно к концу двенадцатого века до нашей эры; это барельеф, высеченный на скале у истоков Тигра, примерно в пятидесяти милях к северу от Диарбекира и недалеко от деревни Корхар. На нем изображен царь, стоящий прямо, его правая рука вытянута, а левая держит скипетр; в настоящее время, однако, мы знаем его только по очень плохой зарисовке, сделанной профессором Роулинсоном.^[233] Это почти единственный памятник, сохранившийся с тех времен, когда столица монархии находилась на месте, известном сейчас как *Калех-Шергат*. Можно назвать еще один - женский торс в Британском музее, на который мы уже ссылались;^[234] на нем можно прочесть имя Ассурбилкалы, сменившего Тиглата-Пилесера I.

Монументальная история Ассирии начинается двумя столетиями позже, с великих зданий, возведенных Ассурназирпалом в Калахе (Нимруде), его любимой резиденции. Тогда ассирийское искусство достигло такого уровня, который, если говорить в целом, никогда не был превзойден. В последующие века оно вносило новшества, становилось более сложным и, конечно, более утонченным, но не создало ничего более благородного, чем некоторые барельефы Нимруда, на которых царь сидит среди своих великих офицеров или перед своими богами, и всегда в позе молитвы и жертвоприношения. Мы уже приводили несколько примеров таких рельефов (т. I, рис. 4, и выше, рис. 15 и 64); здесь мы можем добавить еще один (рис. 113). Опираясь левой рукой на лук, богато одетый царь поднимает в правой патеру, содержимое которой он собирается вылить в качестве возлияния божеству. Перед ним стоит гигантский евнух, который размахивает над головой своего господина одной из тех мухоморов, которые, наряду с зонтиком, всегда были знаками отличия восточной королевской власти (см. табличку X.).

Эти фигуры довольно коротки по своим пропорциям, а мускулистое развитие их рук, которые одни только обнажены, сильно преувеличено, но все же в целом работа обладает определенным величием и благородством. Линии хорошо сбалансированы. И король, и его сопровождающий, кажется, полностью прониклись серьезностью обряда, которым они заняты. В их позах есть достоинство, но нет скованности; их жесты легки и выразительны, без

излишней акцентированности. На нашей гравюре мы смогли включить только две изолированные фигуры, в оригинале же их несколько, и все они заняты одним и тем же обрядом. Даже в Британском музее хранятся лишь несколько фрагментов из этих огромных композиций. Для тех, кто видел их в первозданном виде, хорошо освещенными и расставленными в правильном порядке вдоль стен просторных салонов, они, должно быть, казались достаточно величественными.

В своих дворцовых украшениях ассирийский художник стремился освободить свои фигуры от лишнего окружения и максимально упростить тему. Однако следует различать рельефы, которые можно назвать историческими, например, изображения битв и осад, и те, на которых царь изображен за выполнением каких-то обязанностей, связанных с его положением и являющихся частью его повседневной или периодической рутины. Именно к последнему классу относятся наиболее тщательно выполненные работы. В них не указывается конкретная местность; как и в случае с панафинейской процессией, она остается неопределенной, и зрителю молчаливо предлагается заполнить ее самостоятельно. Те, кто часто посещал дворец, привыкли видеть царя на троне, или проходящим по широкому четырехугольнику, или возносящим возлияния на алтарь, стоящий перед храмом; поэтому им нетрудно было представить себе все, что скульптор оставил недосказанным. В охотничьих картинах использован тот же метод, но с небольшими изменениями. Плоская поверхность, напоминающая бескрайние просторы пустыни, была единственным указанием на *место действия*.

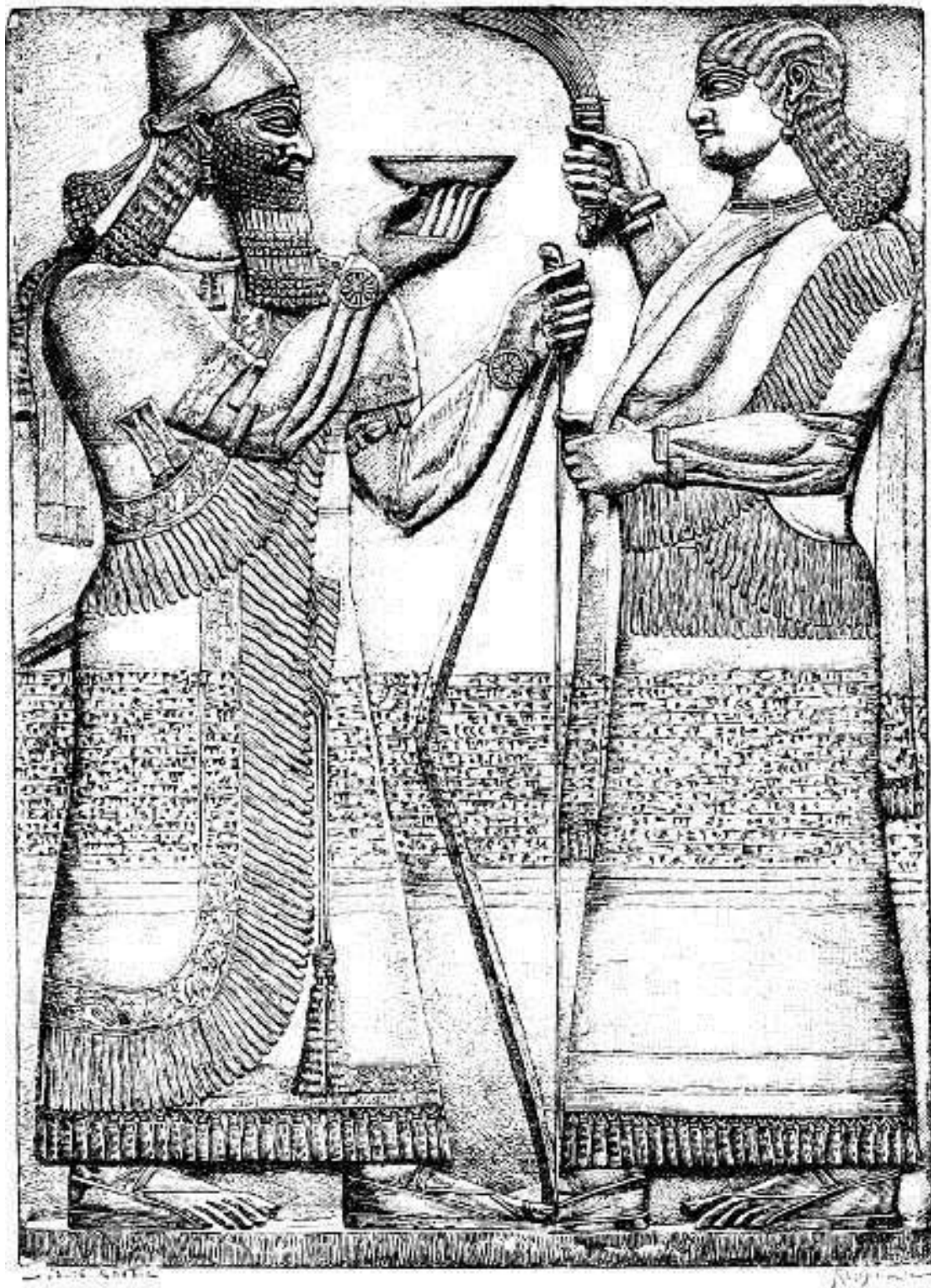


Рис. 113.- Ассурназирпал, предлагающий возлияние. Высота 7 футов 8 дюймов. Британский музей.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

Было бы трудно или, скорее, невозможно придерживаться такого правила в тех рельефах, где прослеживаются реальные события военных походов. В них скульптор считал необходимым вставить такие детали, которые позволили бы идентифицировать различные памятные эпизоды. Одним из самых простых способов добиться желаемого результата было максимально правдивое изображение не только зданий, таких как замки и укрепленные

города, но и природных особенностей местности. Это ассирийский художник делал, как правило, с превосходной рассудительностью. Так, , если действие или кампания происходили в горной местности, он использовал своеобразную решетку или сетку, которую хорошо понимал каждый зритель (см. т. I. рис. 39 и 43); если среди леса, он вводил множество деревьев среди своих фигур. Он не делал особых попыток отличить один вид дерева от другого, но в большинстве случаев использовал такие же условные формы, как и те, которыми он обозначал холмы (рис. 114).



Рис. 114.- Дерево на берегу реки; из Layard.

Одним из главных достоинств и наиболее ярких особенностей ассирийской скульптуры является, таким образом, ее способность к отбору, отказ от всего лишнего, понимание, по сути, истинного духа и особых условий искусства. На поле нет ни одного из тех обременяющих аксессуаров, которые под предлогом меблировки и определения служат лишь для того, чтобы, так сказать, отнять у фигур воздух и пространство для локтя. Когда для ясности темы требуются определенные дополнительные элементы, скульптор вводит их, но никогда не дает больше, чем это необходимо. Он никогда не поддается искушению преувеличить такие детали и не относится к ним так, как будто они имеют собственный интерес и значение. Такая трезвость нашла свою награду. Его работа, несомненно, во

многих отношениях оставалась несовершенной и уступала работе его египетского предшественника, а тем более греческого преемника; но все же в ней чувствовалась откровенность, гордость и достоинство, которых редко достигали более сложные и внешне более искусные сочинения последующей эпохи.

Хорошие качества этой ранней ассирийской школы не менее заметны в колоссальных фигурах, которыми были украшены дверные проемы дворцов и храмов. Голова крылатого быка нигде не имеет более возвышенного выражения или более полного достоинства, чем в Нимруде (см. ниже, рис. 133). Резцы этих северных художников никогда не создавали ничего более смелого, энергичного и реалистичного, чем фигуры из небольшого храма, построенного Ассурназирпалом (т. I, рис. 188); нам достаточно упомянуть колоссального льва в Британском музее (пластина VIII) и гримасничающего демона, которого благодетельный бог, кажется, изгоняет из святилища, несмотря на его угрозы и оскаленные зубы[235].

И все же это искусство, столь виртуозное в одних отношениях, очень примитивно и наивно в других. Например, нас не может не поразить широкая полоса клиньев, которой писец позволил прорезать все линии и контуры, оставленные скульптором. Подобные действия, конечно, можно объяснить историческим и анекдотическим характером ассирийского искусства, но, тем не менее, они свидетельствуют о пренебрежении к эстетическому эффекту, которое является одной из характерных черт архаического искусства Ассирии. Эта особенность отнюдь не лишена важности, и сэр Генри Лэйард, как нам кажется, поступил неразумно, намеренно замалчивая ее. В своих в остальном верных репродукциях лучших из сохранившихся барельефов Ассурназирпала он повсеместно опустил непрерывную полосу надписей, которая проходит через них примерно на две трети высоты. Таким образом он заметно изменил их декоративную ценность[236].

Мы должны быть начеку, чтобы не приписать такую примитивную простоту неопытности в обращении с резцом. В лучших работах более поздних лет этот инструмент никогда не использовался с более уверенным мастерством, чем в тонкой резьбе, в которой воспроизведены вышивки на королевских одеждах. Мы уже представляли читателям несколько таких мотивов; на рис. 115 мы приводим последний изысканный мотив. На нем изображен крылатый лев с головой женщины и царь или жрец, который держит одну из ее лап в левой руке, а правой, кажется, угрожает ей булавой.

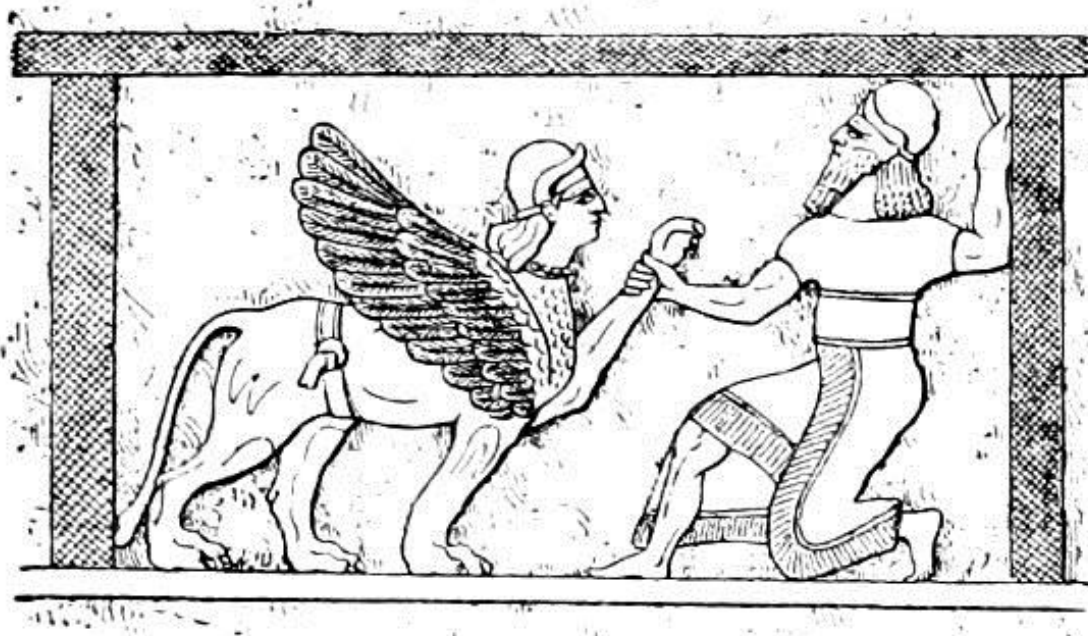


Рис. 115. - Деталь царского одеяния Ассурназирпала; из Layard.

Такую ловкость, как эта, нельзя увидеть в круглых работах (см. рис. 60). Но с правления Ассурназирпала начинается другая серия царских памятников, в которой художник, не будучи вынужденным оставить работу в рельефе, чувствовал себя более комфортно. Мы имеем в виду круглоголовые стелы, на которых стоящая фигура царя рельефно изображена на плоском основании, окаймленном рельефным бортиком. Надпись выгравирована иногда на ложе рельефа, иногда на обороте стелы. Чучело Ассурназирпала, относящееся к этому классу, сейчас находится в Британском музее. Оно было обнаружено неподвижным у входа в один из храмов, построенных этим государем на платформе Калаха. Перед стелой находился алтарь, подобный тому, что изображен на странице 256 нашего первого тома. Этот алтарь также находится в Британском музее.^[237] Из существования этих стел с большой долей вероятности можно сделать вывод, что ассирийские цари или, по крайней мере, некоторые из них получали божественные почести после смерти. Мы выбрали для воспроизведения стелу Самас-Вула II, так как она находится в хорошем состоянии (рис. 116). Она мало чем отличается от стелы Ассурназирпала. Высоко в поле и перед головой можно заметить символы, подобные тем, что изображены на знаках земли (см. рис. 111, 112 и 143). Правая рука царя поднята в позе поклонения. В левой он держит скипетр с шаром из слоновой кости или металла на одном конце и кисточкой на другом. Эти стелы, должно быть, были установлены в огромном количестве. Мы находим их изображенными на рельефах (т. I. рис. 42 и 112 и пл. XII.) и на цилиндрах (ib. рис. 69). Их поднимали в знак аннексии в завоеванных странах, а выгравированное на камне заклинание ставило их под защиту ассирийских богов, которым поручалось наказать любого, кто мог наложить на них руки^[238].

В Британском музее хранятся фрагменты скульптурного обелиска, на котором изображены войны и охоты Ассурназирпала. Он выше, чем обелиск его сына Шалманесера II, почти десять футов в высоту, но так как материал - мягкий известняк, он сохранился гораздо хуже; мы упоминаем о нем только для того, чтобы показать, что ассирийское искусство обладало всеми своими ресурсами во времена этого царя.

Ни при одном из князей, правивших в Калахе, скульптура не демонстрировала заметных изменений в стиле; но все же, возможно, в некоторых фрагментах Балаватских ворот мы можем распознать первые признаки тенденции, которая должна была стать сильно

выраженной при Саргонидах. Поле рельефа здесь содержит гораздо больше живописных и пояснительных деталей, чем большие барельефы Нимруда. Темой, поставленной перед скульптором, были походы и победы Шалманесера II. Для того чтобы сделать это справедливо, он должен был перенести зрителя в страны с различными аспектами и придать истинный характер военной борьбе, условия которой непрерывно менялись. Он не считал, что успеха можно достичь, ограничившись изображением городов и крепостей, осажденных и взятых ассирийской армией; он ввел элементы для определения места войны. Такие аксессуары лучше размещать среди фигур небольшого масштаба, чем среди тех, что превосходят или даже приближаются к натуральной величине; и, не зная точно, почему, художник, кажется, был предупрежден об этом тайным и тонким инстинктом. Эти полосы бронзы имеют высоту десять дюймов; каждая разделена на два горизонтальных деления узкой полосой из розочек, которая также повторяется сверху и снизу каждой полосы. Высота фигур в среднем составляет около трех с половиной дюймов (см. рис. 117 и рис. XII).



Рис. 116. Стела Самас-вула II. Высота 7 футов 2 дюйма. Британский музей.

Рисунок Сент-Эльма Готье.

ПЛИТА XII



ИЗ ВОРОТ БАЛАВАТА

Британский музей

Наша плита XII - точная копия с части полосы, обозначенной В в предварительной нумерации, принятой доктором Берчем.^[239] Согласно надписи на ней, эта часть работы посвящена жертвоприношению, принесенному Шалманезером на границах озера Ван в Армении. Фигура царя не включена в нашу табличку, но на ней находятся все священные сосуды, которые он использовал для церемонии. Начиная с левой стороны, мы видим нечто вроде большого канделябра, трехногий алтарь и два штандарта на треножниках. Следует ли считать их военными знаками того же класса, что и те, что изображены на рис. 46, или религиозными эмблемами солнца и луны? Этот вопрос вряд ли стоит обсуждать. Далее следует стела, поднятая на скалу или, возможно, высеченная на ее поверхности. Другие рельефы той же серии показывают нам, что Шалманесер воздвигал эти стелы в каждой завоеванной им стране. Далее справа мы видим воинов, бросающих в озеро конечности животных, принесенных в жертву. Это, должно быть, подношение божеству его вод, возможно, Ану, который, как считалось, обитает в реках и озерах, а также в море. Обитатели озера набрасываются на преграждающие им путь куски; среди них мы можем узнать большую рыбу, черепаху и четвероногое, которое, возможно, является выдрой^[240].

На нижнем плане мы видим ассирийскую армию на марше. Справа мистер Пинчес распознает укрепленный лагерь, в котором лошади были оставлены для бегства в случае поражения. Действительно, на проекции изображена одна из таких крепостных стен, о которой мы уже говорили, но лошадь помещена на четко обозначенную арку. Что делает эта арка в центре лагеря? Мы задаемся вопросом, не может ли это круглое сооружение представлять собой укрепленный *тет-де-пон*. Доказано, что ассирийцы и халдеи широко использовали свод. Почему бы им не использовать его для мостов в других местах, кроме Вавилона? И везде, где были мосты на больших дорогах и у собственных границ, что может

быть более естественным, чем защищать их с помощью сооружений с башнями, как здесь? Конь вот-вот пересечет мост, и его появление объясняется простым желанием скульптора придать всю возможную ясность изображению, которое никогда не может быть полным. Кажется, что он продвигается вперед с некоторой осторожностью, как если бы пол моста, который обозначен лишь прямой линией, был сделан из стволов деревьев или грубо отесанных досок, плохо соединенных между собой. Мы предлагаем эту гипотезу, чтобы понять, чего она может стоить. Далее следуют два лучника, а затем колесницы. Должно быть, земля здесь непростая, ведь погонщик не только поддерживает лошадей натянутыми поводьями, но и пеший человек идет впереди и держит их за голову.

Совершенно аналогичную, но еще лучше переданную сцену мы находим в верхней части другой доски (см. рис. 117).^[241] Здесь мы видим, что колесницы движутся не без труда и даже опасности, в самом русле потока. Движения людей, ведущих лошадей, хорошо понятны и искусно переданы; мы чувствуем, как осторожно они должны вести свое продвижение среди каменных глыб, загромаждающих русло потока, и бурлящей воды, скрывающей природу земли. В нижнем отделе перед нами предстает одна из тех сцен, которые так часто встречаются на ассирийских рельефах. Царь в царских одеждах появляется слева; вереница пленников, охраняемых лучниками, подходит к нему и просит о пощаде, а самый главный из них "целует пыль под его ногами", если использовать восточное выражение в самом буквальном смысле.

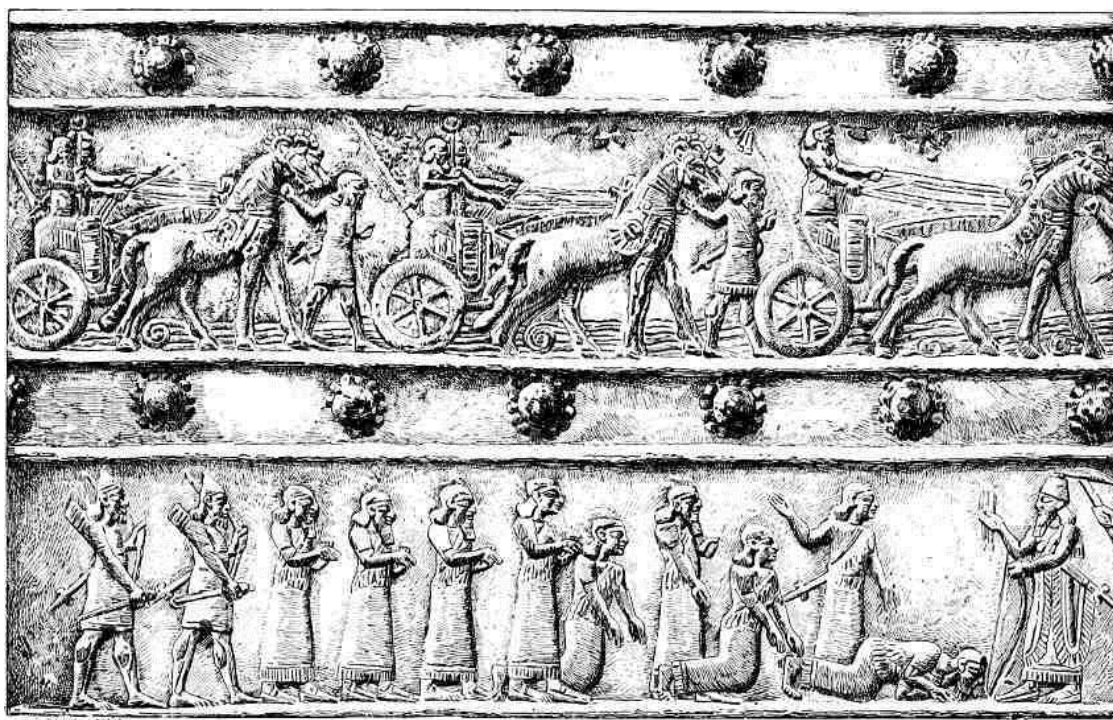


Рис. 117.- Два фрагмента из ворот Балавата. Британский музей. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Если бы это было возможно, мы бы с удовольствием сделали дополнительные выписки из этой любопытной серии рельефов, чтобы показать, как здесь обнаженные пленники дефилируют под взглядом завоевателя, а там ассирийские лучники стреляют в наваленные головы убитых врагов. Но мы вынуждены были довольствоваться тем, что на нескольких тщательно подобранных примерах дали справедливое представление о работе, которая была проделана между скульпторами Ассурназирпала и Саргонидов.

Вполне вероятно, что схема этой огромной композиции была создана одним умом; от одного конца до другого прослеживается очевидное сходство мысли и стиля. Но к его исполнению,

далеко не всегда одинаково качественному, наверняка приложили руку несколько разных людей. Именно при изучении оригинала нас поражает это неравенство. Так, в некоторых длинных рядах пленников движения робкие и бессмысленные, в то время как в других они отличаются твердостью и решительностью, присущими лучшим алебастровым или известняковым рельефам; мускулистые формы, действия икры и колена хорошо понятны и откровенно воспроизведены. Отрывки, которые мы выбрали для иллюстрации, являются одними из лучших в этом отношении. В целом эти бронзовые рельефы относятся к произведениям, которые делают наибольшую честь ассирийскому искусству.

Единственный памятник, дошедший до нас от правления Вулуша III, преемника Самас-вула, - это статуя, или, скорее, пара статуй, Небо; лучшая из них воспроизведена на рис. 15 нашего первого тома. Эти священные изображения имеют очень мало достоинств с точки зрения искусства; мы вряд ли стали бы ссылаться на них, если бы не их votивные надписи. Из них мы узнаем, что они были освящены в храме Небо префектом Калаха, чтобы заручиться покровительством этого бога для царя. Но последний назван не один; верный подданный говорит, что приносит этих идолов "для своего господина Вулуша и его госпожи Саммурамит".

В этом последнем имени трудно не узнать греческую Семирамиду, и мы задаемся вопросом, не могла ли царица Вулуша послужить прототипом для этой легендарной принцессы. Такая связь женского имени с именем царя почти не имеет аналогов ни в Халдее, ни в Ассирии. В царских документах, как и в документах более частного характера, упоминаний о царских женах не больше, чем если бы их не существовало. Этой кажущейся аномалии можно дать только одно объяснение - Саммурамит, по причинам, о которых легко догадаться, занимала совершенно исключительное положение. Именно в те времена, от одного правления к другому, князья Калаха пытались завершить покорение Халдеи. Возможно, чтобы положить конец нескончаемым восстаниям, Вулуш женился на наследнице какого-то могущественного и популярного рода из нижней страны и, чтобы его считали законным правителем Вавилона, соединил ее имя со своим в царском стиле и титуле. Эта гипотеза находит некоторое подтверждение в том, что Геродот рассказывает нам о Семирамиде. По его словам, она была царицей Вавилона за пять поколений до Нитокрис, то есть примерно за полтора века. Он добавляет, что по ее приказу были построены набережные Евфрата.^[242] Это возвращает нас скорее к середине восьмого века до н. э., то есть очень близко к дате, которую ассирийская хронология определила бы для правления Вулуша (810-781 гг.). Как последняя представительница старой национальной династии, эта Семирамида, связанная с осуществлением или, по крайней мере, демонстрацией суверенной власти как в Ассирии, так и в Халдее, не была забыта своими соотечественниками, а население Вавилона, скорее всего, особенно превозносило ее роль. В предании Геродота нет ничего сказочного, хотя, возможно, оно местами и выходит за рамки истины. Ктесий, однако, идет гораздо дальше. Он собирает и усиливает предания, которые уже получили множество дополнений за полвека, отделявшие его от Геродота, и таким образом создает тип той Семирамиды, жены Нинуса и завоевательницы всей Азии, которая так долго занимала незаслуженное место в древней истории^[243].

Последний принц Калаха, который оставил нам хоть что-то, - Тиглат-Пилесер II. (745-727). Мы уже описывали, как его дворец был разрушен Эсархаддоном, который использовал его материалы в своих целях.^[244] В Британском музее хранится несколько фрагментов, которые по надписям были признаны принадлежащими его работе (том I. рис. 26)^[245]; они совершенно аналогичны тем, что были сделаны его непосредственными предшественниками.

При новой династии, основанной Саргоном в конце VIII века, вкус изменился достаточно быстро. На тех барельефах в Хорсабадском дворце, которые изображают походы этого царя, многие детали решены в духе, сильно отличающемся от прежних дней. Деревья, например, больше не являются абстрактными знаками, не обозначающими один вид растительности больше, чем другой; скульптор начинает замечать их отличительные черты и придавать их физиономию различным странам, захваченным ассирийцами. Но эти пейзажные фоны встречаются не во всех барельефах Хорсабада[246].

Искусство Саргона было искусством переходного периода. С одной стороны, оно стремилось открыть новое, с другой - шло старыми путями и следовало многим древним ошибкам; оно имело заметное пристрастие к фигурам, более крупным, чем натура, а барельефы, изображающие царские празднества и процессии, напоминают по простоте замысла барельефы Ассурназирпала. Мы уже приводили многие фрагменты (т. I. рис. 22-24 и 29), а теперь приведем еще один: визирь и евнух стоят перед царем в характерной позе почтения (рис. 118). Надпись, которая так неловко разрезала фигуру Ассурназирпала на две части, исчезла; пропорции приобрели стройность, а мускулатура, хотя все еще сильно выраженная, потеряла некоторую преувеличенность. Все это свидетельствует о прогрессе, и все же в целом луврский рельеф менее радостный по своему воздействию, чем лучшие скульптуры Нимруда в Британском музее. Исполнение не такое твердое и откровенное, рельеф гораздо выше, а лепка, как следствие, несколько тяжеловата и лубочна. Этот результат может быть в некоторой степени обусловлен природой материала, который представляет собой более мягкий алебастр, чем тот, который использовался, насколько нам известно, в любой другой части Ассирии. В Нимруде в основном использовался тонкий известняк.

Мы ограничимся упоминанием о стеле Саргона, найденной в 1845 году близ Ларнаки на Кипре. Она очень важна как исторический памятник; она доказывает, что после его сирийских завоеваний ужас перед именем Саргона был настолько распространен, что даже жители островов сочли благоразумным объявить себя его вассалами и установить его изображение в знак почтения и клятвы верности. Но сейчас камень слишком сильно разрушен, чтобы представлять большой интерес как произведение искусства[247].

Художественным шедевром этой эпохи является бронзовый лев, изображенный на нашей пластине XI. Было высказано предположение, что его используют для удержания шнуров палатки или нижнего края гобеленов, для чего хорошо подходит вес бронзы и кольцо, закрепленное в ее спине. Однако от этой идеи пришлось отказаться, когда была найдена целая серия подобных фигурок, помеченных именем Сеннахериба. Их исполнение вряд ли соответствовало исполнению льва, которого мы изобразили, но общие характеристики были те же, и на спине у них были кольца[248].

Этих львов шестнадцать; они образуют серию, в которой размер животного неуклонно уменьшается с каждым примером; самый большой имеет длину в фут, а самый маленький - едва ли больше дюйма. Уменьшение, похоже, происходит по определенному правилу, но ржавчина слишком сильно повлияла на них, чтобы можно было с легкостью основывать какие-либо метрологические расчеты на их весе. Но все сомнения относительно их использования снимают клинописные и древнеарамейские надписи, которые выгравированы на некоторых из них. Все арамейские надписи начинаются со слова "*шахта*"; затем идет цифра, указывающая на количество *шахт* или подразделений *шахты*, которые представляет данная гиря; наконец, указывается имя какого-то лица, которое, возможно, было магистратом, отвечающим за регулирование и проверку весов.



Рис. 118.- Басовый рельеф из Хорсабада. Высота 9 футов 5 дюймов. Лувр.

С приходом к власти Сеннахериба рельефы заметно меняются. То, что до сих пор было исключением, становится правилом. Почти на каждой плите мы находим сложный и тщательно проработанный пейзажный фон. Художник не ограничивается указанием

различий между хвойными деревьями, кипарисами и соснами (т. I, рис. 41-43), пальмы (там же, рис. 30 и 34; и выше, рис. 21), виноградная лоза (рис. 47), высокие тростники и травы болота (рис. 119) также имитируются[249].

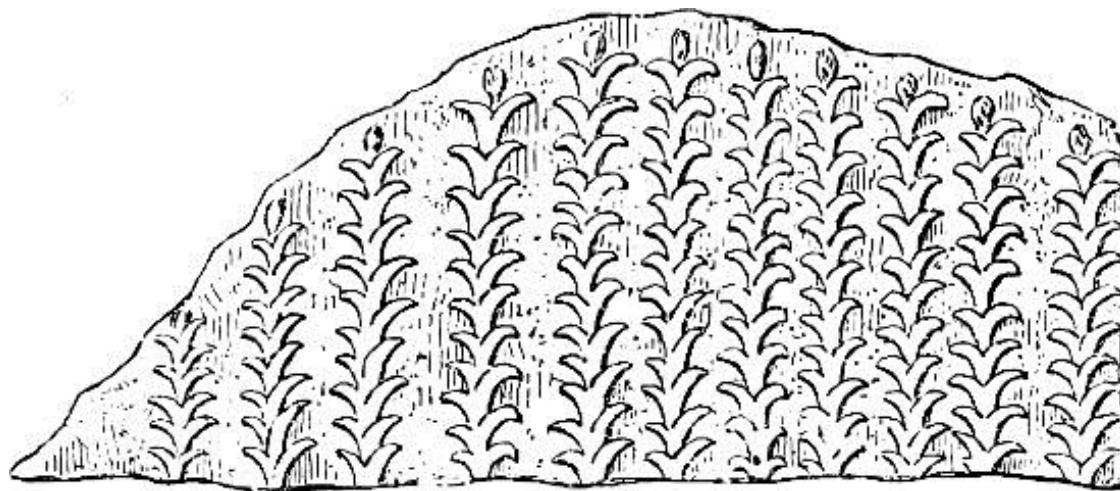


Рис. 119. Болотная растительность; из Layard.

Мы чувствуем, что скульптор хотел воспроизвести все те незначительные черты природы, которыми развлекался его глаз на ассирийских равнинах; кажется, что он почти сфотографировал природу, а затем перенес их на стены дворца с помощью своего терпеливого резца. Посмотрите, например, на рельефы, где рассказывается о процессе строительства дворца Сеннахериба. Скульптор не довольствуется воспроизведением в духе бескомпромиссной реальности всех операций, связанных со столь грандиозным предприятием; он создает фон для своих изображений, в который вводит в меньшем масштабе многие детали, не имеющие отношения к основной теме рельефа. Так, мы находим отрывок, где изображены люди, везущие лес, и другой, где они тащат крылатого быка, и оба они возвышаются над рощей кипарисов, а еще выше на плите, и, следовательно, по замыслу скульптора, на более отдаленном горизонте, мы видим реку, по которой лодочники приводят в движение свои неуклюжие суда, а рыбаки, сидя на надутых шкурах, дрейфуют по течению, пока рыбы клюют на их удочки[250].

Ни лодочники, ни рыбаки не имеют никакого отношения к строительству великого сооружения, которое занимает столько умов и рук в двух шагах от места, где они трудятся. Они введены лишь для того, чтобы развлечь глаз зрителя достоверным изображением жизни; в историческую картину вкрался отрывок того, что мы называем *жанром*. В других местах таким образом вводится собственно пейзаж. Одна из плит этой же серии заканчивается рядом обрывистых высот, поросших кипарисами, виноградниками, фиговыми и гранатовыми деревьями, а также карликовыми пальмами или *хамеропсами*[251].

Они не сомневались, что зрителям таких картин будет приятно вспомнить о тенистой свежести фруктовых садов, окаймляющих Тигр, о разнообразии их листвы и обильных плодах, под которыми склоняются к земле их ветви. Группа домов, которую мы изобразили ради их куполообразных крыш, является частью одного из таких пейзажных фонов (т. I, рис. 43).[252]

При желании мы могли бы умножить примеры. Вряд ли найдется рельеф из дворца Сеннахериба, в котором не было бы некоторых из тех деталей, которые возбуждают

любопытство своим анекдотическим и живописным характером.[253] Мы находим свидетельства той же склонности в оформлении длинного наклонного прохода, который вел с вершины кургана вниз к берегу Тигра. Здесь скульптор изобразил то, что, должно быть, происходило в этом проходе каждый день: с одной стороны конюхи ведут своих лошадей к воде, с другой - слуги несут мясо, фрукты и напитки для царского стола и для армии офицеров и иждивенцев всех мастей, нашедших приют во дворце[254].

Это активное стремление как можно точнее имитировать действительность имело и другое последствие. Оно привело к умножению фигур и, следовательно, к уменьшению их масштаба. Во дворце Сеннахериба не было найдено ни одной фигуры, подобной тем, что занимают всю высоту плит в Нимруде и Хорсабаде. В последнем случае плита иногда разрезана на семь или восемь горизонтальных делений. 255] Один и тот же пейзаж, одни и те же люди, одно и то же действие продолжается от одного деления к другому по всей стороне комнаты. Сюжеты распределялись не по плитам, а по горизонтальным полосам; отсюда можно сделать вывод, что известняк или алебастр высекался на месте, а не в мастерской скульптора.

Мы не гравировали ни один из этих рельефов целиком; с полудюжиной отсеков, расположенных один над другим, и сотней или сотней с половиной фигур пришлось бы уменьшить их до такой степени, что их можно было бы рассмотреть только с помощью увеличительного стекла. Прежде чем оценить опасность такого подхода, необходимо ознакомиться с оригиналами или большими пластинами, приведенными Лэйярдом в его *"Памятниках"*. Путаница, на которую мы указывали как на один из кардинальных недостатков ассирийской скульптуры, нигде так не бросается в глаза, как на батальных изображениях из дворца Сеннахериба. Однако это касается только исторических сюжетов. Когда скульптору приходится иметь дело с религиозными сценами, он возвращается к простоте композиции и достоинству позы, которые мы заметили в рельефах Ассурназирпала.

Это можно увидеть в фигурах, высеченных на скале Бавиана по приказу Сеннахериба. Деревня, давшая название этому памятнику, находится примерно в пяти и тридцати милях к северо-северо-востоку от Моссула, у подножия первых холмов Курдистана и в устье узкой и живописной долины, через которую протекает быстрый и шумный Гомель на пути к древнему Бумадосу, современному Газиру, который, в свою очередь, впадает на юг в Заб.

Скульптуры состоят из нескольких отдельных групп, вырезанных на одной из возвышенных стен оврага. Некоторые из них сопровождаются надписями, но последние говорят о каналах, проложенных царем для орошения своей страны, и о военных походах, и не объясняют, почему такие сложные скульптуры должны были быть выполнены в одиноком ущелье, через которое никогда не проходила важная дорога[256].

Долина, которая очень узкая, представляет собой тупик. Можем ли мы предположить, что во время летней жары король ставил в ней свою палатку и проводил время на охоте? По описанию Лэйярда, место это очаровательно и живописно. "Это место, благодаря своей живописной красоте и прохладной освежающей тени даже в самый жаркий день лета, является благодарным пристанищем, хорошо подходящим для набожности и священных обрядов. Бурлящий поток почти заполняет русло узкого оврага своими чистыми и прозрачными водами. С каждой стороны круто вздымаются жухлые скалы, а над ними возвышаются лесистые уступы курдских холмов. По мере того как долина выходит на равнину, склоны известняковых гор разбиваются на несколько отдельных пластов и напоминают огромную лестницу, ведущую к высоким горам Центральной Азии. Берега

потока покрыты кустарником и карликовыми деревьями, среди которых зеленый мирт и сгибающийся под тяжестью своих розовых цветов олеандр." В таком ущелье не нашлось места для дворца и его кургана, [257] но, возможно, в известняковой скале был вырублен подземный храм для одного из великих ассирийских божеств, вход в который теперь скрыт или даже его камеры засыпаны и уничтожены оползнями и падением камней, а две огромные каменные массы, которые сейчас преграждают течение потока, могут быть фрагментами его декора. На них изображены фигуры двух крылатых быков, стоящих спина к спине и разделенных гением, которого называют львом-душителем [259].

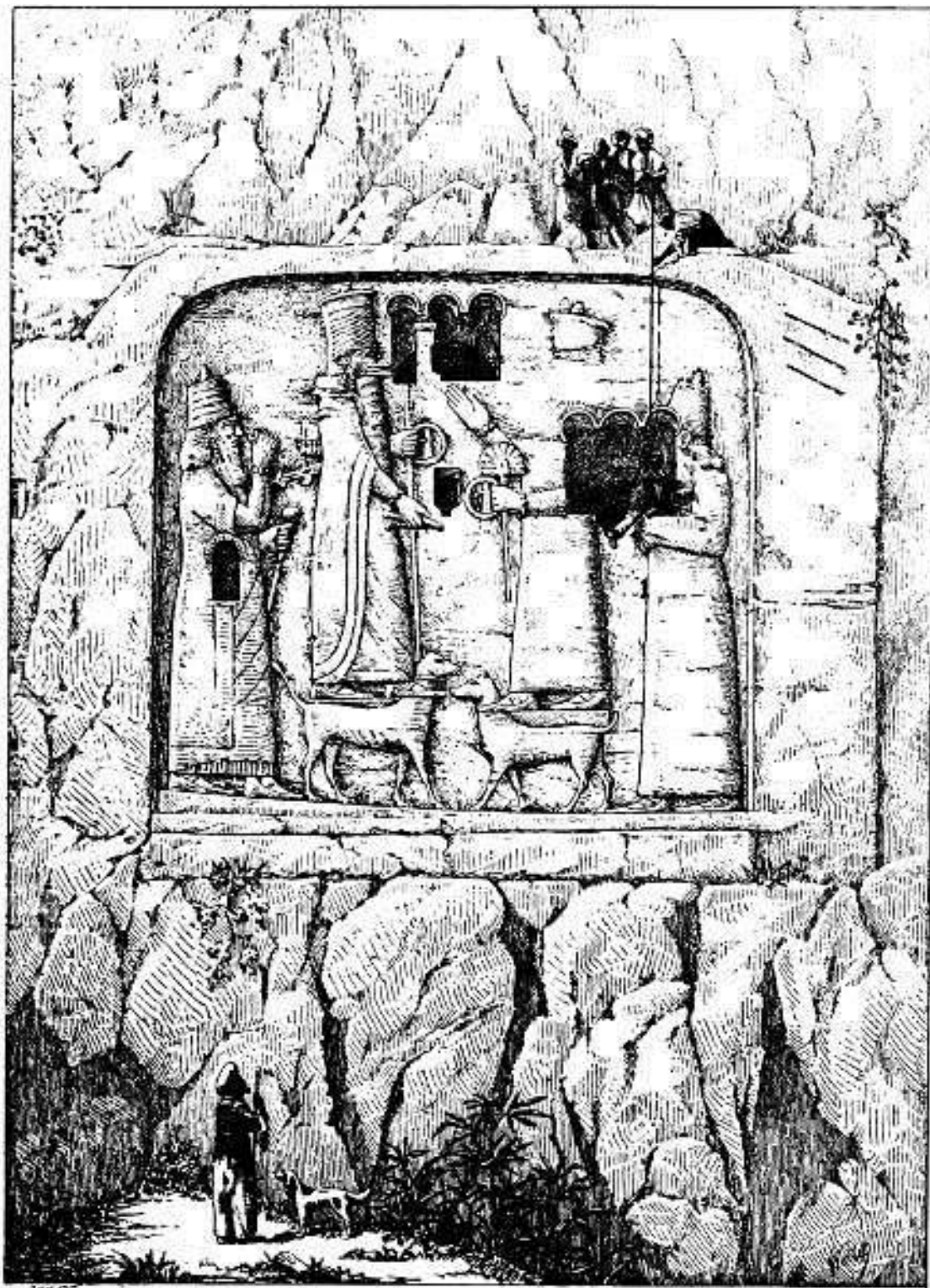


Рис. 120. Большой барельеф в Бавиане; из Layard.

Главный рельеф заполняет раму шириной 30 футов 4 дюйма и высотой 29 футов (см. рис. 120). Ложе было вырублено резцом на глубину около 8 дюймов. Укрытые приподнятым краем, фигуры были бы в прекрасном состоянии, если бы не несчастная идея, посетившая кого-то в более поздние годы, открыть камеры в скале с обратной стороны и прорубить входы в них прямо через фигуры. Эти гипогеи, похоже, не были гробницами. В них нет вместительных для тел, а только скамьи. По всей вероятности, это были кельи христианских отшельников, вырубленные в то время, когда монашеская жизнь только зарождалась, и установленные там, где мы их видим, с целью одновременно осквернить языческих идолов и освятить место, которое они осквернили. Во Фригии и Каппадокии мы обнаружили множество вырубленных в скалах камер, в которых до сих пор можно найти свидетельства пребывания этих благочестивых отшельников. В некоторых, например, мы обнаружили остатки религиозных росписей. В качестве примера можно привести царские гробницы Амасии, которые таким образом были превращены в оратории[260].

Композиция состоит из четырех фигур. Две в центре обращены друг к другу и, кажется, поддерживаются животными, напоминающими по своим очертаниям собак. Они увенчаны диадемами цилиндрической формы, окруженными рогами. У одной из этих фигур правая рука поднята, а левая опущена; у его спутницы жест тот же, но обратный. Общие позы тоже похожи, но голова одной из фигур исчезла, так что мы не можем сказать, была ли она бородатой, как у ее спутника, или нет. Каждый из них несет скипетр, заканчивающийся пальметтой, с кольцом, прикрепленным к нему примерно посередине посоха. В центре этого кольца можно различить небольшую стоящую фигуру. Позади каждого из этих двух главных персонажей и около рамки рельефа появляются две подчиненные фигуры. По положению и костюму они повторяют друг друга. Их правые руки подняты в знак поклонения, а в левых они держат короткие шаровидные скипетры.

Две фигуры в центре, видимо, представляют богов. Царя никогда не сажают на спины живых животных в такой необычной манере; но мы можем понять, как с помощью легко прослеживаемой последовательности идей был достигнут такой способ внушения всемогущества божества. Цари рассматриваемого нами периода также не носили эту цилиндрическую тиару. Во дворцах Саргонидов она предназначалась для крылатых быков. Она больше царской диадемы, от которой ее также отличают охватывающие рога. Наконец, кольчатый скипетр идентичен тому, который держал Самас на Сиппарской табличке (т. I. рис. 71). Никто не сомневается в реальном характере этих двух персонажей; единственное, что вызывает сомнение, - это то, является ли тот, что слева, богом или богиней. Мантия, которую носила правая фигура, отсутствует, но этот вопрос не может быть решен, поскольку голова полностью разрушена. В любом случае, разница в костюмах доказывает, что здесь были представлены два отдельных божества, между которыми существовала какая-то связь, ускользающая от нашего понимания.

Что касается двух фигур, расположенных позади богов, то они были бы весьма похожи, если бы находились в одинаково хорошем состоянии. Они изображают самого Сеннахериба в головном уборе и одеяниях, которые он носит в скульптурах своего дворца в Ниневии. Свое изображение он вырезал на обеих сторонах рельефа, но не для симметрии, а чтобы показать, что его поклонение адресовано не одному, а другому из двух божеств.

Это высеченное в скале изображение - не единственное свидетельство желания Сеннахериба оставить в этой узкой долине осязаемое свидетельство своего благочестия и славы. В другой раме мы находим еще несколько колоссальных фигур, только одна из которых достаточно хорошо сохранилась; это кавалерист, который, опустив копье, кажется,

собирается напасть на врага. Его поза и движения напоминают средневекового рыцаря на турнире[261].

Лэйард насчитал одиннадцать рельефов меньшего размера, разбросанных по лицу скалы. Некоторые из них легко доступны, а другие расположены так высоко, что их едва можно различить снизу. Каждый из них имеет арочный верх, как у королевских стел (см. рис. 116), и включает в себя фигуру короля высотой около пяти футов шести дюймов. Над его головой помещены символы, подобные тем, что изображены на вавилонских (см. рис. 43 и 111) и ассирийских (рис. 116) стелах.[262] На трех из этих рельефов были надписи, и для их копирования Лэйард спустил себя на веревках с вершины скалы, причем веревки держали курды, которые вряд ли имели большой опыт в подобной работе. На иллюстрации, которую мы позаимствовали с его страниц, изображен авантюрный исследователь, раскачивающийся между небом и землей (рис. 120).

В качестве последнего примера этих работ, вырубленных в скале, можно привести фонтан, который был расчищен и на данный момент восстановлен до первоначального состояния мистером Лэйардом (рис. 121). С помощью каналов, прорубленных в живой скале, им удалось провести воду ручья в ряд бассейнов, расположенных один под другим. На воспроизведенной нами зарисовке показан самый нижний бассейн, который находится рядом с тропой. Лицо скалы над ним сглажено и высечено в невыразительном рельефе. Кажется, что вода льется из горлышка большой вазы, которая видна в сильно искаженной перспективе. Два льва, симметрично расположенные, опираются передними лапами на край вазы.[263] Работа интересна, так как это единственное, что осталось, чтобы показать, как ассирийцы украшали фонтан.

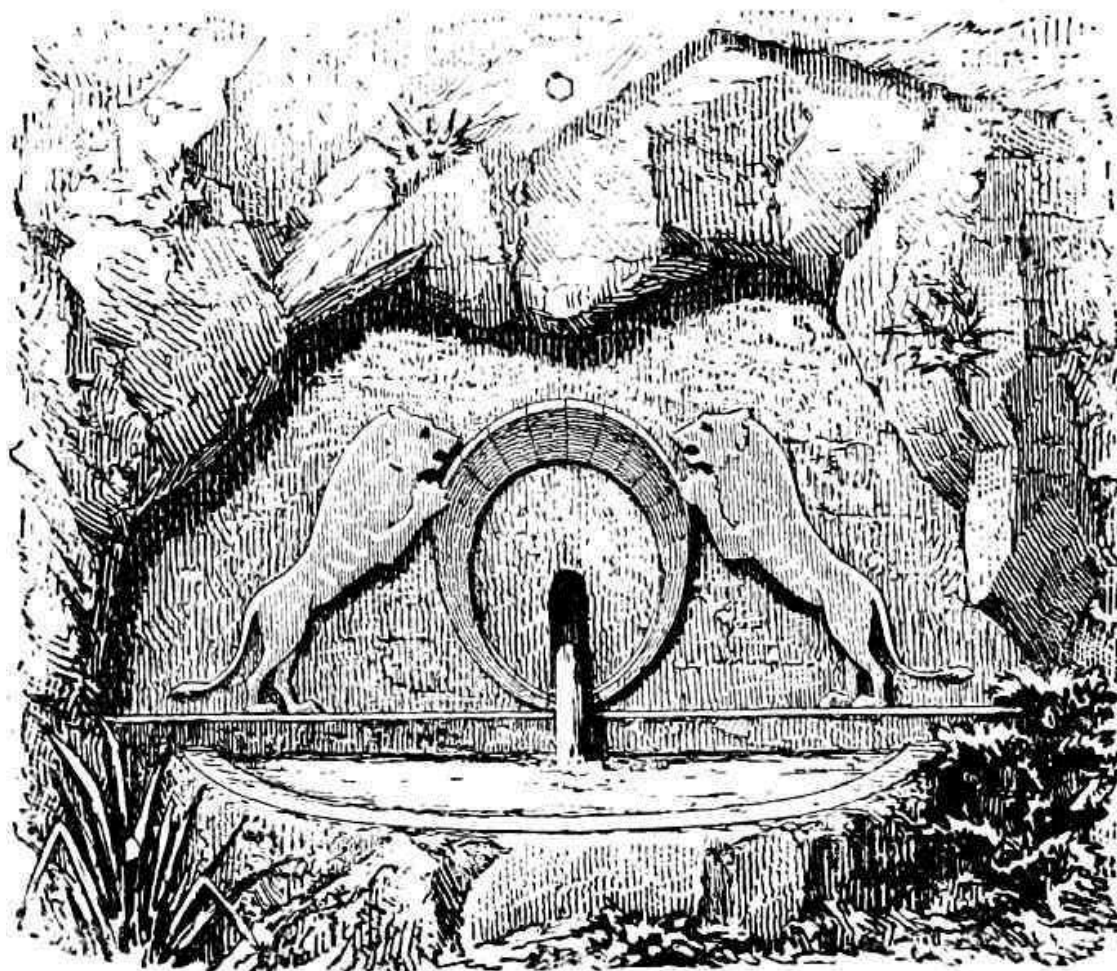


Рис. 121.- Фонтан; из Layard.

Таким образом, ассирийцы обнаружили в непосредственной близости от своей столицы огромные поверхности скал, почти гладкие и непреодолимо манящие к резцу. Неустанные походы приводили их в страны, где с каждой стороны их подстерегали аналогичные возможности запечатлеть подобие своих принцев в самом веществе почвы, доверить запись своих побед стенам из живого камня, которые казались им неприступными ни для времени, ни для погоды. Их уверенность часто оказывалась ошибочной. В одних местах вода стекала по лицу скалы и стирала фигуры, в других - оползни уносили скалу и ее скульптуры в долину. В некоторых случаях, несомненно, скопления покрывают фигуры, все еще находящиеся в отличном состоянии, но несколько из этих упавших скульптур уже были расчищены.



Рис. 122.- Ассирийский барельеф в Нахр-эль-Кельбе. Рисунок П. Селье.

Мы уже говорили о барельефе в Корхаре;[\[264\]](#) он находится примерно в трехстах милях от Ниневии, но ассирийские завоеватели оставили следы своего перехода еще дальше от столицы, например, в знаменитом проходе Ликос, недалеко от современного Бейрута, который теперь называется *Нахр-эль-Кельб*, или *река собаки*. Через него проходит вырубленная в скале дорога, по которой с давних времен шли армии, наступавшие с севера на Египет или из последней страны на Дамаск и броды Евфрата. Вслед за фараонами XIX династии Эсархаддон приказал высечь в этом дефиле свое собственное изображение и царские титулы; их и сейчас можно увидеть там, на камнях, чьи ноги стоят в русле потока (рис. 122)[\[265\]](#).

Не заходя далеко в северную Сирию, мы могли бы найти, если верить местным жителям, множество скульптур в долинах, выходящих на Ассирийскую равнину, если бы они были тщательно исследованы. Возле Гундука, деревни в сорока пяти милях к северо-западу от Моссула, Лэйард заметил два подобных рельефа, один из которых изображал охоту, а другой - религиозное жертвоприношение.[\[266\]](#) Но после Бавиана самым важным из всех обнаруженных останков является рельеф в Малтае. Эта деревня находится примерно в семидесяти пяти милях к северу от Моссула, в долине, образующей одни из естественных ворот Курдистана. Через эту долину проходит дорога, по которой путешественник добирается до Армении и озера Ван.[\[267\]](#) Там, на плодородном участке земли, лежащем между двумя отрогами, отходящими от основной цепи, возвышается *телль*, или курган, который, похоже, был возведен рукой человека. Плейс безрезультатно рыл в нем траншеи, но сам он признается, что его исследования не зашли достаточно далеко, и, учитывая красоту места и другие обстоятельства, он упорно считает, что у царей Ассирии должен был быть дворец или, по крайней мере, загородный дом в долине. Как бы то ни было, барельефы, с которых Плейс первым сделал точную копию, доказывают, что это место привлекало особое внимание ассирийцев (см. рис. 123). Они находятся на склоне горы, примерно на двух третях ее общей высоты, или около тысячи футов над уровнем долины. В прежние времена они, должно быть, были недоступны без искусственных приспособлений. Только в результате последовательных обвалов скал образовалась грубая зигзагообразная тропа, по которой мы можем подойти к ним сейчас. Фигуры, более крупные, чем в природе, расположены в длинный ряд и в одной плоскости. Плейс был вынужден, в силу размеров и формы своей страницы, дать их двумя частями на пластине, копией которой является наш рис. 123. Из-за отсутствия защитного края они пострадали больше, чем фигуры Бавиана. У них, правда, есть небольшой выступ или карниз сверху, но его рельефность едва ли больше, чем у самих фигур.

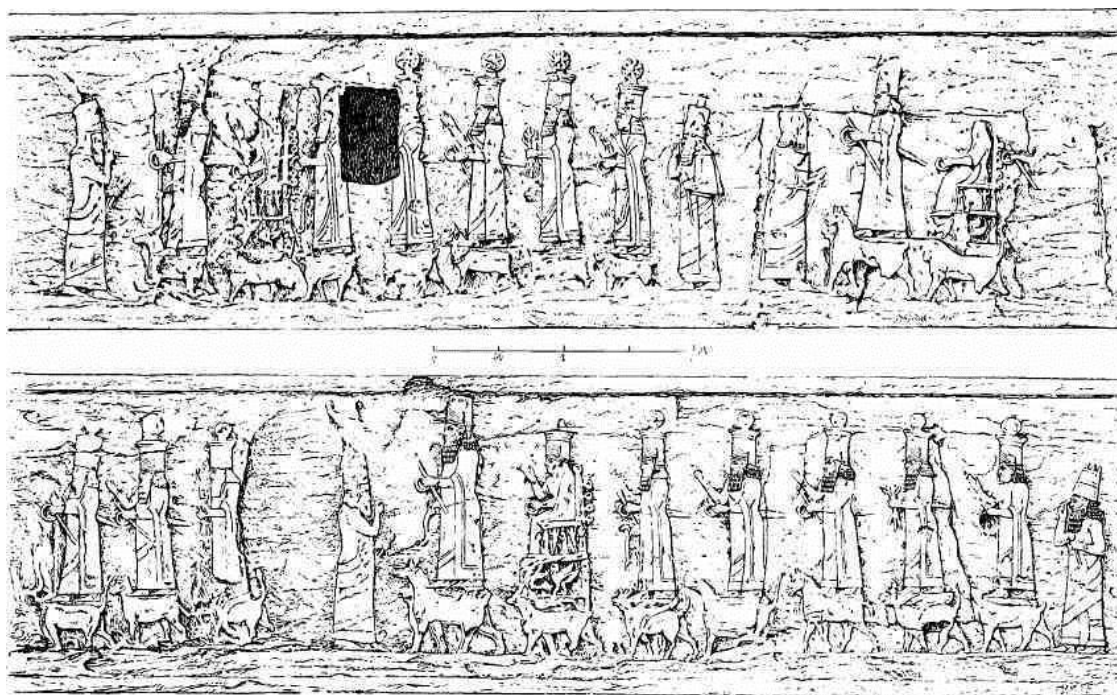


Рис. 123.- Барельефы Малтаи; с места. Примерно одна сорок пятая от реального размера.

Композиция состоит из трех групп, вернее, одной группы, повторенной трижды без ощутимых различий. Средняя группа, которая на нашей гравюре разделена между верхней и нижней частями, пострадала от непогоды сильнее, чем те, что расположены по обе стороны от нее; три ее фигуры почти исчезли. У первой группы справа в верхней части часть поверхности срезана дверью, открывающей доступ в вырубленную в скале камеру за рельефом, подобно тем, что находятся в Бавиане. Именно в левой группе можно наиболее четко представить сюжет и трактовку.

Прежде всего, с первого взгляда видно, что тема практически та же, что и в Бавиане; это царь, поклоняющийся великим национальным богам. Но теперь их семь, а не два; вместо того чтобы стоять лицом к лицу, все они повернуты в одну сторону, к царю; но последний, тем не менее, повторяется за каждой группой. Есть и другие отличия. Среди животных, которые служат для того, чтобы поднять богов над уровнем простого человечества, можно выделить собаку, льва, лошадь и крылатого быка. Боги находятся в той же позе, что и в Бавиане; их знаки отличия те же - скипетры с кольцом посередине, которые мы никогда не находим иначе как в руках божеств. Шестой в ряду также держит трехконечный предмет, который мы уже признали прототипом греческой молнии.^[268] Наконец, у каждого бога на бедре висит короткий ассирийский меч. Но есть одно исключение - вторая фигура в каждой группе. Эта фигура восседает на богато украшенном троне и не имеет бороды, так что мы можем рассматривать ее как изображение богини. Последнее из семи божеств также без бороды, и, несмотря на меч и стоячую позу, его также можно принять за богиню. На тиарах, которые по форме напоминают тиары Бавиана, на каждой изображена звезда - ассирийская идеограмма бога^[269].

Надписи нет, но и Плейс, и Лэйард согласны с тем, что пропорции фигур, их исполнение и костюм царя указывают на то, что работа была выполнена во времена Саргонидов, вероятно, при Сеннахерибе, а если нет, то во время правления его отца, сына или внука.

Мы были вынуждены дать воспроизведение и подробное описание этих рельефов, главным образом потому, что они служили школой для людей, живших в этих местах. Мы видим, что этой привычке высекать большие скульптурные композиции на скалах последовали, с одной стороны, уроженцы Ирана, с другой - Каппадокии, и в созданных ими работах есть моменты сходства с ассирийскими рельефами, которые ни в коем случае не могут быть случайными. Когда придет подходящее время, мы, полагаем, сможем показать, что имело место прямое и сознательное подражание.

Не только на этих высеченных в скалах скульптурах боги изображались сидящими на спинах животных; этот мотив был перенесен далеко на небольшие и легко переносимые предметы, на которых он встречается очень часто. Он встречается на многих цилиндрах; в качестве примера мы приводим два. На каждом из них изображен человек в позе поклонения богу, стоящему на спине быка. Основное различие между ними заключается в стиле. Цилиндр, изображенный на рис. 124, относится к раннехалдейской монархии, в то время как его собрат (рис. 125) приписывается М. Менаном ассирийской династии Калаха[270].

По простоте расположения и обнаженности поля скульптуры Бавиана и Малтаи в некотором смысле относятся к архаическому периоду, но их фигуры выполнены с тем более тонким чувством пропорций, которое отличало ассирийское искусство, начиная с правления Сеннахериба. Однако именно во дворцах в первую очередь проявилась новая тенденция к изяществу и стройности. От времен Эсархаддона до нас не дошло ни одной скульптуры, но ни один монарх не оставил нам более многочисленных и лучше сохранившихся памятников, чем его сын Ассурбанипал. Для их надлежащего изучения необходимо посетить Лондон, так как они еще не стали предметом такой публикации, как та, что посвящена останкам времен Сеннахериба и Ассурназирпала, написанная г-ном Лэйардом. Однако некоторое представление о них можно составить по многочисленным фрагментам, изображенным на этих страницах (т. I, рис. 5, 27, 28; ниже, рис. 162, 172, 174, 177-180, 188).



Рис. 124. Халдейский цилиндр. Гематит.[271]



Рис. 125. Ассирийский цилиндр[272].

Если говорить в целом, то скульпторы Ассурбанипала были учениками скульпторов Сеннахериба, но, пожалуй, с большим вкусом и мастерством. При них ассирийское искусство устремилось ввысь, как никогда прежде. Оно было очаровано движением и стремилось передать его случайности и непредвиденные повороты. С этой точки зрения мы должны обратить особое внимание на картины, изображающие поход Ассурбанипала против эламитов. На них фигуры более многочисленны и более плотно скомпонованы, чем где-либо еще, и резец атаквал эпизоды более сложные и трудные для обработки. Например, здесь изображена колесница, разбитая на поле боя; она полностью перевернута, борющиеся лошади тянут ее в разные стороны, а ее обитатели выброшены вперед головой. Здесь много технических недочетов и ошибок рисунка, но попытка не менее интересна.

На некоторых рельефах можно увидеть такое же беспорядочное скопление фигур, как и во времена Сеннахериба. То тут, то там мы находим целых шесть горизонтальных делений, каждое высотой от десяти до четырнадцати дюймов. Но их высота не подчиняется какому-либо регулярному или постоянному правилу. Центральное деление с царем на колеснице имеет высоту два фута. Не делается никаких попыток выделить плоскости путем изменения размера фигур, обозначить последовательные моменты действия путем разделения групп или выделить главные события; путаница непрерывна. Здесь, как и во всех батальных произведениях, можно заметить очень необычную условность. Здесь нет ни мертвых, ни избитых ассирийцев. Если верить художнику, цари Ниневии выиграли все свои битвы, не потеряв ни одного человека!

Сцены охоты расположены более продуманно. В некоторых отношениях мы могли бы поставить их в один ряд с великими рельефами из Нимруда. Последние по праву считаются шедеврами ассирийской скульптуры, но эти более поздние работы могут похвастаться энергией и жизненной силой, а также правдивостью исполнения, которые достойны лишь скупых похвал. Мастер, которым была задумана эта концепция, отказался от перегруженных фонов, которые его непосредственные предшественники ввели в моду. Он сосредоточил

свое внимание на фигурах, которым придал все возможное значение. Они с особой силой выделяются на фоне поля, чьи беспрепятственные поверхности счастливо наводят на мысль о безбрежности голых равнин, на которых происходила охота. Мы уже показывали, как хорошо переданы характерные черты и движения собаки, льва и дикого осла; на рис. 126 мы приводим еще один пример того же рода. Чувство неподдельного интереса вызывают у нас эти дикие козы с их потомством, которые бегают и кормятся в степи, в то время как всадники и бичи готовятся загнать их в коварные сети.

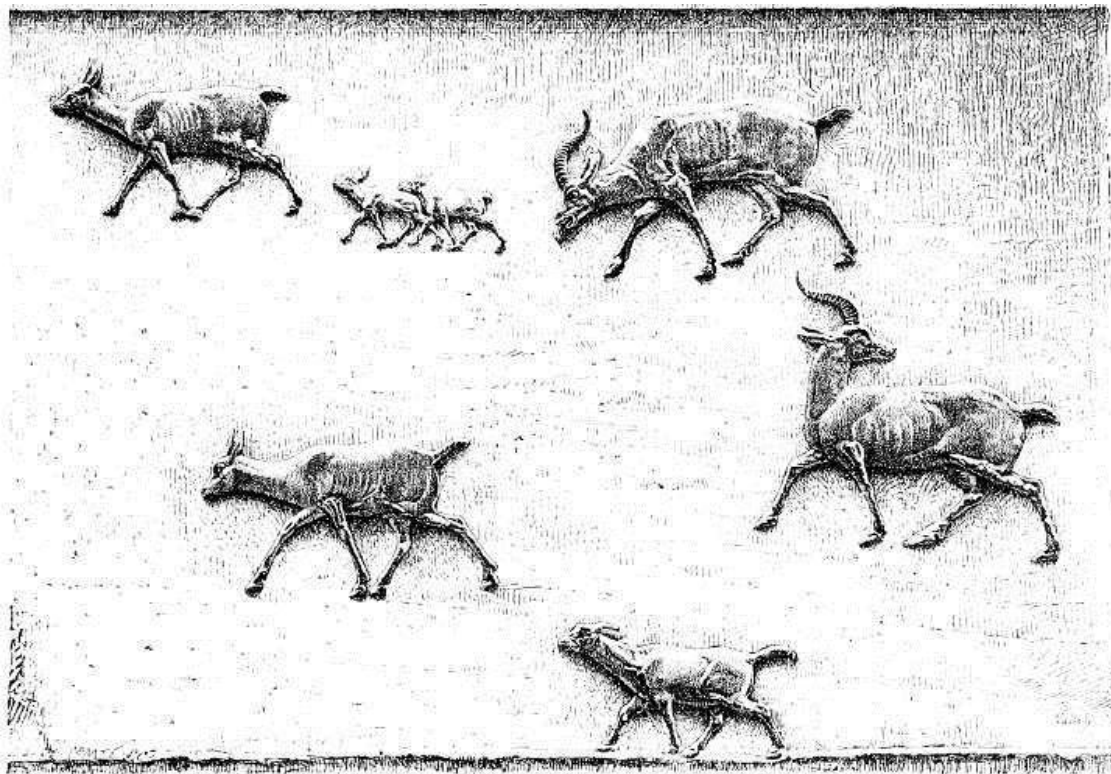


Рис. 126.- Дикие козы. Британский музей. Нарисовано Кошельком.

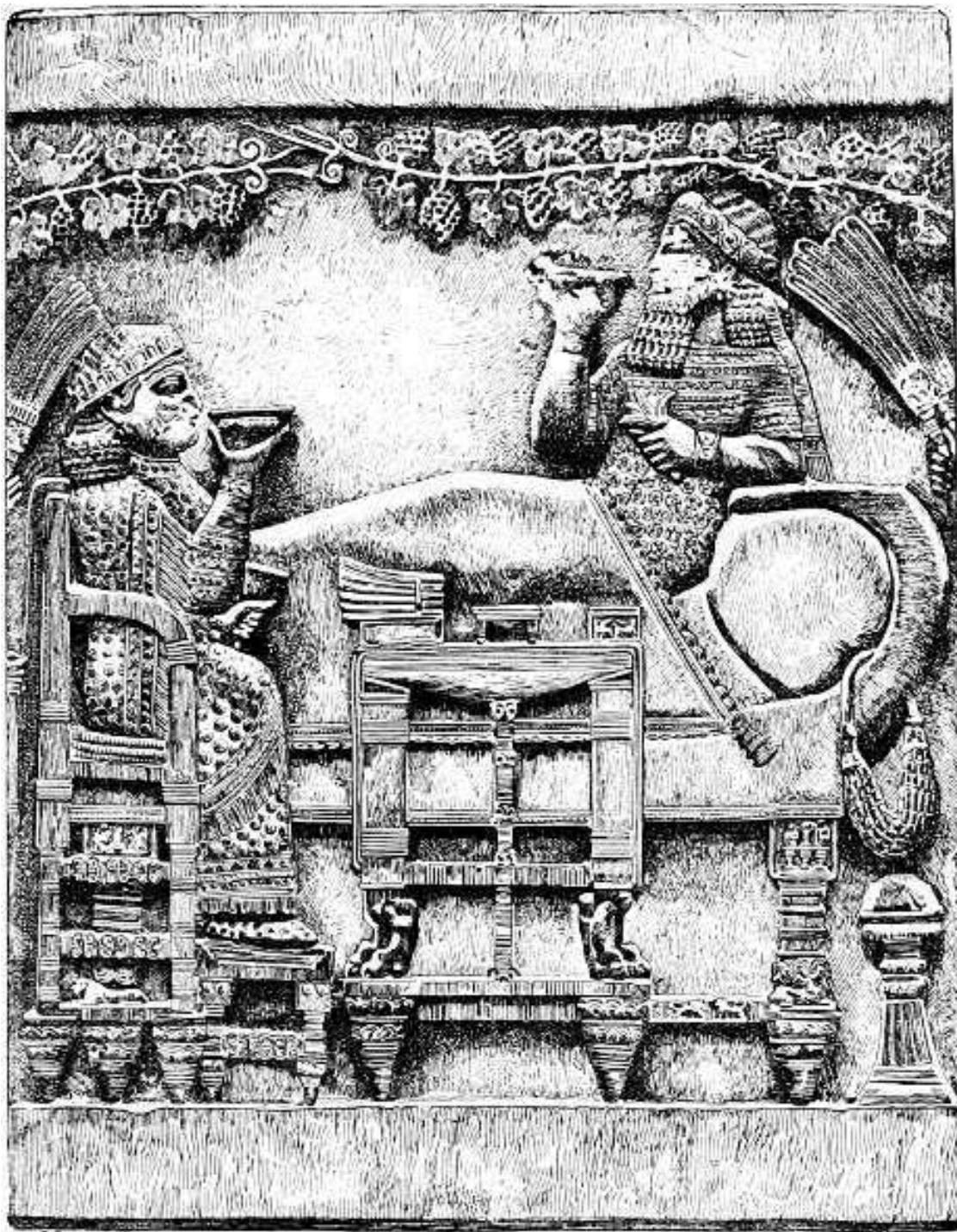


Рис. 127.- Пир Ассурбанипала. Британский музей. Рисунок Сент-Эльма Готье.

В других местах, напротив, скульптор украшает ложе своих рельефов некоторыми растительными и цветочными формами, вырезанными с особой тщательностью. В качестве примера можно привести королевский парк или сад, в котором мы видели пару прирученных львов (см. выше, рис. 77). Позади животных, справа, находится дерево, вокруг которого цепляется и держится виноградная лоза. На нем гроздья спелых плодов, и даже вьющиеся усики, которыми заканчиваются ветви, не забыты. Слева - пальма, или, по крайней мере, ее ствол. Между виноградной лозой и пальмой возвышаются высокие цветущие стебли. Художник хотел, чтобы мы поняли, что фрукты, сладкие цветы и буйная листва в сочетании делают эти сады самым приятным пристанищем для царя, уставшего от войны с врагами-людьми или зверями пустыни. Тот же замысел прослеживается на знаменитой плите, уже

представленной на рисунке (т. I. рис. 27 и 28), где изображены царь и царица за столом в одном из этих царских садов. Мы воспроизводим главную группу в более крупном масштабе, чтобы красота исполнения имела шанс заявить о себе (рис. 127). Обратите внимание на обработку виноградной лозы, склонившейся над головами королевской четы. Сами головы пострадали, но вся остальная часть плакетки в прекрасном состоянии. Обратите внимание на узор на королевских одеждах и детали мебели. Последние можно признать правдивой передачей великолепных стульев и столов из бронзы, инкрустированных слоновой костью и ляпис-лазурью, фрагментов которых так много найдено в ассирийских дворцах. Каждая деталь, которую мог передать резец, была точно скопирована. За исключением цвета и материала, перед нами сами предметы. Покрывало с бахромой, наброшенное на колени царя, подушка, на которую он опирается, гирлянда, перекинутая через руку его дивана, система металлических стоек и крестовин, из которых состоят трон царицы, кровать царя и маленький столик между ними, - все это может быть восстановлено без труда. Чеканные ножки всех этих предметов по форме напоминают еловые шишки. В случае со столом они соединены с его корпусом львиными лапами. На нижней перекладине кресла королевы изображен маленький кушанье в виде льва.



Рис. 128.- Терракотовая статуэтка. Фактический размер. Британский музей. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Можно подумать, возможно, справедливо, что скульптор переборщил с этими деталями, и что его фигуры в какой-то степени принесены в жертву окружающим их украшениям. Другие примеры из той же серии дают более полное представление о скульптуре этого времени; мы можем особенно привести фрагмент, хранящийся в Лувре, в котором обработка является самой искусной (пластина X). На нем изображен Ассурбанипал в своей боевой колеснице во

главе армии. Сама колесница и все аксессуары, такие как зонтик и одеяния царя и его приближенных, выполнены с большой тщательностью, но они не привлекают излишнего внимания зрителя. Мы можем наслаждаться в целом группой, образованной фигурами в колеснице и теми, кто шествует рядом с ней и позади нее. Ее расположение четко и сбалансировано, нет тесноты, расстояние между фигурами хорошо продумано, а движение естественно и наводит на размышления. Король, как и положено, доминирует в композиции, а его зонтик удачно собирает линии целого в пирамиду. Во всем этом есть и знание, и вкус.

К этому же периоду относятся лучшие ассирийские терракоты. О достоинствах их исполнения можно судить по прилагаемой статуэтке, происходящей из дворца Ассурбанипала (рис. 128). Судя по посоху в ее руках, предполагалось, что она изображает царя, но мы знаем, что каждый ассириец имел привычку носить с собой посох с более или менее богато украшенной головой, а здесь мы не находим ни диадемы, ни ожерелья, которое обычно носили государи (см. рис. 116). Я склонен думать, что это изображение священника.

В заключение можно сказать, что в некоторых отношениях ассирийская скульптура находилась в состоянии прогресса, когда падение Ниневии остановило ее развитие и разрушило надежды, которые она внушала.

§ 7. Полихромия.

Мы изучили месопотамскую скульптуру в ее излюбленных темах, в ее главных условностях, в колебаниях ее вкуса и методах работы; нам еще предстоит узнать, отличалась ли эта скульптура, столь во многом отличная от пластического искусства Египта, от него также отсутствием цвета. Мы отложили этот вопрос до сих пор, потому что сначала нужно было определить, какие материалы использовали архитектор и скульптор, как они их использовали и какую роль играли рельефные и круглые фигуры в архитектурных творениях Халдеи и Ассирии.

Говоря о Египте, мы объяснили, как яркий свет разрушает видимую модель объектов, как, отражаясь в тенях, он мешает нам отличать одну далекую плоскость от другой.^[273] В каждой стране, где вертикальное солнце светит на безоблачном небе, декоратору приходилось прибегать к помощи цвета против насилия света, принимать его помощь, чтобы усилить контуры и сделать фигуры и орнаменты выделяющимися на их фоне. Описывая египетскую полихромия, мы говорили, что должны обнаружить ту же тенденцию у других народов, различных по характеру и происхождению, но подвергшихся влиянию сходного окружения. Мы также допускали, что нам придется заметить множество изменений моды в этом использовании цвета. В одном месте или периоде цвет играл иную и более важную роль, чем в другом, и не всегда легко указать причины этого различия. В египетских памятниках едва ли можно найти квадратный дюйм поверхности, по которой художник не провел своей кистью; в других местах, например, в Греции, мы найдем его более сдержанным, а его искусственные оттенки ограничены определенными, четко очерченными частями фигуры или здания.

Следовала ли Ассирия учению Египта, или же она выделила свою собственную линию и подала пример сдержанности, которая впоследствии стала популярной в Греции? Вот на этот вопрос и предстоит ответить. Прежде чем мы сможем это сделать, мы должны привести и сравнить доказательства, выдвинутые Боттой, Лэйярдом, Плейсом и другими, которые видели, как ассирийские скульптуры вновь появились в свете дня. С тех пор как эти скульптуры были найдены, они подвергались воздействию воздуха; они подвергались всем видам обработки и истирания, связанным с путешествием в Европу; и в течение последних

двадцати или тридцати лет они подвергались воздействию сырости нашего климата. Поэтому нас не должно удивлять, что следы цвета, которые были видны, когда кирка исследователя освобождала алебастровые плиты от земляной оболочки, теперь исчезли.

Перед тем как рассмотреть наших главных свидетелей, людей, раскопавших Хорсабад, Нимруд и Куюнджик, мы можем в некоторой степени предсказать их ответы. Мы уже объясняли, как месопотамский архитектор использовал цвет, чтобы скрыть бедность своих построек и украсить огромные голые стены своих глиняных зданий. Как внутри, так и снаружи ассирийские дворцы имели верхние части стен и архивольты дверей, украшенные эмалированным кирпичом или росписью. Можно ли предположить, что там, где начинались рельефы, все искусственные тонировки прекращались, и глазу не оставалось ничего, кроме унылого серого цвета гипса и известняка, к которому можно было бы перейти от насыщенных красок ковров, которыми были устланы полы? Ничто не может быть более неприятным, чем такой контраст. В наши дни и на всем огромном континенте, простирающемся от Китая до Малой Азии, нет ни одной вещи, какой бы скромной она ни была, которую ткали бы на ткацком станке или вышивали иглой, но в которой не проявлялось бы инстинктивное чувство гармонии, столь истинное и тонкое, что каждый художник удивляется ему, а самые искусные из наших мастеров отчаялись достичь его совершенства, и все же многие из этих безупречных гармоний были задуманы и реализованы в палатке пастуха-кочевника. Вряд ли можно поверить, что во дворце, где официальное искусство использовало все свои ресурсы в честь своего хозяина, могла быть часть, из которой полностью исключалось бы веселье, придаваемое цветом, особенно если это была именно та часть, к которой непременно притягивался взгляд каждого посетителя.

Поэтому, прежде чем переходить к вопросу о доказательствах, можно было бы убедиться, что ассирийский архитектор никогда не допускал в своей работе такого элемента неудачи; раскопки сделали этот вывод несомненным. Ассирийские рельефы были цветными, но они не были окрашены по всей поверхности, как египетские; зерно камня не исчезало от одного конца фриза до другого под слоем окрашенной штукатурки. Фландин, рисовальщик экспедиции М. Ботты, говорит только о слое охры, нанесенном на рельеф и на обнаженные части фигур;^[274] он признает, однако, что следы были очень незначительными и встречались только на плитах то тут, то там. Ботта, видевший те же плиты, считает, что его коллега ошибается.^[275] Плейс не менее решителен: "Никто из нас, - говорит он, - не смог найти никаких следов краски на незакрытых частях фигур, и было бы очень необычно, если бы среди стольких обнаженных рук и ног, не говоря уже о лицах, ни одна не сохранила бы никаких следов цвета, если бы все они когда-то были окрашены"^[276] Мы могли бы спросить, не являются ли следы пигмента, замеченные то тут, то там на алебастре, остатками более распространенной окраски, остатки которой исчезли. Убеденный в своем опыте, Плейс так отвечает на возможные сомнения по этому поводу: "Мы никогда не находили украшений, оружия, обуви или сандалий, частично окрашенных; они были либо окрашены полностью, либо оставлены голыми, а предметы, находившиеся в непосредственной близости, не имели никакого оттенка, кроме своего собственного. Иногда глаза и брови были окрашены, а волосы и борода оставались нетронутыми; иногда диадема, которой была увенчана фигура, или веер, который она держала в руке, были окрашены, в то время как сама рука и волосы, завивавшиеся вокруг головы, не имели ни малейших следов такой операции; в других случаях цвет можно было найти только на балдрике, на сандалиях или бахроме халата". Там, где эти краски вообще существовали, они были настолько свежими и яркими в момент обнаружения, что никому не пришло в голову объяснять их отсутствие в определенных частях работы разрушением пигмента. "Как получилось, - продолжает Плейс, - что, если халаты были расписаны по всей поверхности, мы нашли цвет только на некоторых аксессуарах, на

бахроме и вышивках? Как получилось, что если крылатые быки были покрыты краской с головы до ног, то ни одна из глубоких борозд в их завитых бородах и волосах не сохранила ни малейшего следа цвета, а белые и черные глаза, которые скорее рельефные, чем впалые, остались нетронутыми? Наконец, можно упомянуть следующий чисто случайный, но оттого еще более значимый факт: на груди одного из колоссов в дверях комнаты 19 до сих пор отчетливо виднелось пятно черной краски длиной около двух футов.^[277] Как объяснить стойкость этого пятна, которое, должно быть, попало на грудь чудовища, когда ему красили волосы, если мы должны предположить, что все его тело было покрыто краской, которая исчезла и не оставила следов?"

Такое доказательство является решающим. Окраска ассирийских рельефов всегда была частичной. Скульптор нанимал художника лишь для того, чтобы тот несколькими мазками кисти, которые по откровенности и живости своего акцента должны были привести фриз в гармонию со стеной, обрамлявшей его. Больше ничего не требовалось, чтобы разрушить унылую монотонность длинной каменной полосы. В то же время эти цветовые штрихи помогали привлечь внимание к некоторым деталям, на которых скульптор хотел настоять.

Для всего этого было достаточно четырех цветов. Наблюдатели сходятся во мнении, что всю палитру составляли черный, белый, красный и синий цвета.^[278] Эти оттенки использовались везде практически одинаково.^[279]

В тех фигурах, где драпировка закрывала все, кроме головы, последняя, конечно, была важнее, чем когда-либо. Поэтому художник взялся за работу, чтобы как можно больше усилить ее эффект. Глазное яблоко он написал белым, зрачок и радужную оболочку, брови, волосы и бороду - черными; иногда тем же цветом были выделены края век. Повязка на голове короля или визиря часто окрашивается в красный цвет, так же как и розетки, которые в других фигурах иногда украшают королевскую диадему. Тот же оттенок используется на бахроме, балдриках, сандалиях, серьгах, зонтиках и мухобойках, скипетрах, упряжи лошадей и декоративных шипах или боссах, которыми она покрывалась, и остриях оружия.^[280] В некоторых случаях синий цвет заменяет красный в этих деталях. Плейс говорит о потерянном в Тигре фрагменте, на котором цвета были более яркими, чем обычно; на нем царь держал веер из павлиньих перьев, окрашенных в самый яркий минеральный синий цвет^[281].

Когда фигуры держали в руках цветок, он был синим, а в Хорсабаде птица на крыле была покрыта тем же оттенком.^[282] На некоторых барельефах красный и синий цвета чередуются в сандалиях фигур и упряжи лошадей.^[283] Мы находим красный лук с синим колчаном.^[284] Пламя городов, взятых и подожженных ассирийцами, на многих хорсабадских рельефах окрашено в красный цвет.^[285]

Несколько следов цвета все еще можно обнаружить на некоторых скульптурах Саргона в Лувре и на скульптурах Ассурназирпала в Британском музее.^[286] Я не смог найти остатков цвета ни на рельефах Ассурбанипала, ни на рельефах Сеннахериба, где, более того, Лэйард говорит нам, что не смог их обнаружить.^[287]

Однако было бы очень странно, если бы в этих дворцах последнего из Саргонидов декоратор сознательно отказался от красок той сдержанной системы полихромии, следы которой можно обнаружить во всех ранних дворцах. Возможно, эти цветовые штрихи были припасены напоследок, когда дворцы возводились, и что-то могло помешать их нанесению на скульптуры этих двух государей.

Насколько мы можем судить, ни на одной из арочных стел или отдельных статуй, оставленных нам Халдеей и Ассирией, не было найдено следов цвета. Такое воздержание

объясняется природой материалов, имевшихся в распоряжении скульптора в Халдее, колыбели его искусства. Это были в основном магматические породы, очень твердые, очень близкие по зерну, темные по цвету и способные к очень высокой полировке. Существование такой полировки лишает всякого основания полагать, что фигуры, на которые она была нанесена, когда-либо были раскрашены. Пигмент не смог бы долго держаться на такой поверхности, и, кроме того, красные и синие цвета, известные ниневитским художникам, очень плохо ложились на иссиня-черный грунт.

С другой стороны, приступая к лепке из глины, ассирийцы могли дать волю своей любви к цвету. Большинство статуэток, найденных в развалинах их дворцов, были покрыты одним равномерным слоем краски, которая, благодаря пористости материала, до сих пор прекрасно сохранилась. Оттенок варьируется от одной фигуры к другой, и, поскольку в основном это фигуры богов или демонов, была выдвинута идея, что их цвета являются эмблематическими.^[288] Так, в Лувре хранится статуэтка из Хорсабада, изображающая бога, увенчанного двурогой тиарой, и покрытого по всей поверхности, как плоти, так и драпировки, лазурно-синим цветом.^[289] Демон с головой плотоядного животного из того же места окрашен в черный цвет, который, по-видимому, предполагает злобное существо, ходящее по ночам и обитающее в подземных областях.^[290]

Ассирийцы также использовали то, что иногда называют естественной полихромией, то есть вводили в композицию одной фигуры различные материалы, каждый из которых имел свой собственный цвет и использовался для того, чтобы передать аналогичный оттенок в изображаемом объекте. Несколько фрагментов такого рода можно увидеть в витринах Британского музея.^[291] В качестве примера можно привести несколько глаз из черного мрамора; сам шар - из слоновой кости, а зрачок и радужная оболочка - из голубой пасты, песчаной крошки, в которой краска глубоко просачивается перед обжигом. Бороды и волосы также были сделаны из этого материала; в нескольких случаях они были найдены без голов, которым они принадлежали. В руинах, из которых он извлек эти предметы, Лэйард видел руки, ноги и туловища из дерева. Они были настолько полностью карбонизированы огнем, что их невозможно было удалить; при малейшем прикосновении они рассыпались в порошок.

Из дерева, эмали и цветной земли, камней, как мягких, так и твердых, металлов, как обычных, вроде бронзы, так и драгоценных, вроде золота и серебра, скульптор создавал статуи и статуэтки, в которых неуклонно следил за особой красотой, достигаемой соединением столь разнородных материалов. Обладая меньшим вкусом и меньшим чувством чистоты формы, чем греки, это искусство было идентично в основном хриселефантиновой скульптуре, создавшей олимпийского Зевса и Афины Парфенона.

Идея о том, что скульптура - это искусство, в котором форма обрабатывается без использования цвета, довольно современна.^[292] Скульптор Ассирии был так же готов смешивать цвет с контурами, как и его *коллега* из Египта, но использовал его более трезво и сдержанно. Как мы можем объяснить это различие? Легче доказать факт, чем объяснить его причину. Можно сказать, что в Месопотамии солнечный свет менее постоянен и менее ослепителен, чем в долине Нила, и что художнику не приходилось с такой решимостью бороться обилием и яркостью красок с пожирающим светом, который обедняет контуры и стирает моделировку. Мы также должны помнить о привычках, сформированных работой с такими материалами, как базальт и диорит, которые не очень-то располагают к использованию ярких красок.

В любом случае сам факт кажется неоспоримым. Мы не можем сказать о ниневитских рельефах то же, что и о фиванских, - что они напоминают блестящий гобелен, растянутый по плоским поверхностям стен. Если в большинстве зданий штрихи краски, свободно нанесенные на аксессуары и даже на фигуры и лица, облегчали и изменяли общий вид скульптур, то все же голый камень оставался виден на всем ложе и на большей части фигур. Из этого, однако, не следует делать вывод, что ассирийцы и халдеи не обладали, и обладали в очень высокой степени, любовью к смелым и ярким цветовым схемам, которая и сейчас отличает их выродившееся потомство, расы, населяющие долину Евфрата и плоскогорье Ирана. Но они удовлетворяли свой врожденный и наследственный вкус другим способом. Именно их тканым материалам, их росписям и эмалевому фаянсу здания Месопотамии обязаны той веселой внешностью, которая заставляет нас сравнивать их с мечетями Турции и Персии.

§ 8. - Драгоценные камни.

"У каждого вавилонянина была печать", - говорит Геродот;[\[293\]](#) этот факт, по-видимому, поразил его сразу же, как только он начал исследовать улицы и базары великого восточного города. Эти печати, которые, по-видимому, привлекли внимание историка тем, что их носили открыто и постоянно использовали во всех жизненных операциях, как государственных, так и частных, сегодня находятся в наших музеях. Их можно найти сотнями во всех галереях и частных коллекциях Европы[\[294\]](#).

Когда халдейская цивилизация стала достаточно развитой, чтобы письмо вошло в широкое употребление, и каждый человек мог обеспечить себя собственной личной печатью, не было необходимости в большом поиске удобных материалов. Округлая галька из русел рек давала все, что требовалось. Инстинкт личного украшения - один из самых ранних у человечества, и так же, как современные дети ищут в гальке на пляже камни, более привлекательные, чем остальные, либо по ярким цветам, либо по яркой маркировке, либо по прозрачности пасты, так же поступали и отцы цивилизации. И когда они находили такие камни, то просверливали в них отверстия и делали из них серьги, ожерелья и браслеты. В халдейских гробницах сохранился не один набор украшений из гальки. Во многих случаях формы, набросанные случайностями природы, были доведены до конца рукой человека (рис. 129). Они недолго довольствовались тем, что превращали камешек в драгоценный камень. Фантазия заставила их выгравировать на них узоры или фигуры, чтобы придать особую ценность отдельному камню или нанизать его на ожерелье, которое таким образом становилось своего рода амулетом (рис. 130).

Вначале эта гравировка была не более чем украшением. Но однажды обладателю такого камня пришлось в голову сделать оттиск на полимерной глине. Те, кто видел полученное таким образом изображение, были поражены его точностью и вскоре стали использовать его для подтверждения подлинности всевозможных действий и сделок. Наличие такого оттиска на документе увековечивало память о человеке, поставившем его, и было равносильно тому, что мы называем знаковым руководством.

Но даже превратившись в печать, гравированный камень не утратил своей талисманной ценности. Для того чтобы сохранить его квазимагический характер, требовалось лишь присутствие бога среди выгравированных на нем фигур. Нося на себе изображение божества, в которое он верил, халдей прикрывался его защитой, как щитом, и что-то от той

же силы переходило в оттиски, которые печать могла производить в таком бесконечном количестве.



Рис. 129.- Речная галька, ставшая частью ожерелья.



Рис. 130.- Речная галька с гравировкой; из Де Гобино.

Ни один сюжет не встречается на цилиндрах чаще, чем небесные боги, торжествующие над демонами. Такое изображение, нанесенное на мягкую глину, позволяло уберечь запечатанные сокровища от покушений inferнальных сил и заинтересовать богов в соблюдении любого договора, к которому оно могло быть приложено^[295].

Ко всему этому следует добавить, что суеверия, следы которых сохранились на Востоке и по сей день, приписывали магическую силу некоторым камням. Например, гематит, как следует из его названия, должен был останавливать кровотечение, а греки верили, что сердолик придает мужество тому, кто носит его на пальце.

Когда впервые была предпринята попытка гравировки на твердом камне, это было сделано не столько из любви к искусству, сколько ради выгоды, которую можно было получить благодаря магическим свойствам и таинственным сродствам как самого материала, так и изображения, вырезанного в его субстанции. Затем, с ростом материального комфорта и развитием общественных отношений, у каждого халдея появилось желание обладать собственной печатью, печаткой, которая должна была отличать его от современников и быть его своеобразной собственностью, постоянным символом его личности и воли. Насколько мы можем судить, никто, кроме самых низких классов, не имел своих печатей; эти последние, когда они были сторонами или свидетелями договора, довольствовались оттиском ногтя на мягкой глине. Такие знаки можно найти не на одном терракотовом документе; они соответствуют крестике, которым наши необразованные люди заменяют подпись.

Когда использование печати стало повсеместным, были предприняты усилия, чтобы сделать ее еще более удобной. Для получения хорошего оттиска необходимо было, чтобы рисунок был вырезан на достаточно ровной и правильной поверхности. Речная галька в основном

имела яйцевидную форму, и ее легко было сделать цилиндрической путем трения, и последняя форма в конце концов стала настолько универсальной, что эти маленькие предметы всегда называли *цилиндрами*. На эти цилиндры долгое время не обращали внимания, но в последние несколько лет они стали предметом любопытных исследований.^[296] Их можно изучать с двух разных точек зрения. Мы можем либо уделить внимание надписям, вырезанным на них, и их общему историческому значению, либо попытаться узнать, что они могут рассказать о религиозных мифах и верованиях Халдеи. Что касается нас, то нас они интересуют главным образом как произведения искусства. Наша обязанность - дать представление о художественной ценности изображенных на них фигур и описать процесс, в ходе которого была выполнена гравировка.

Цилиндры, как правило, имеют от двух до трех пятых дюйма в диаметре и от трех четвертей дюйма до полутора дюймов в длину. Некоторые из них достигают дюйма и трех четвертей, или даже двух дюймов в длину, но они совершенно исключительны.^[297] Два конца всегда совершенно гладкие - гравировка ограничивается выпуклой поверхностью. Как правило, последняя параллельна оси, но в некоторых случаях она выдолблена таким образом, что диаметр цилиндра на концах больше, чем в середине (рис. 131).

Почти каждый цилиндр пронизан по всей длине узким отверстием, проходящим прямо через него. Те, что были найдены без этого отверстия, настолько малочисленны, что мы можем рассматривать их как незавершенные. В некоторых случаях отверстие было проделано с обоих концов, но сверло остановилось недалеко от центра, который все еще остается цельным.



Рис. 131.- Цилиндр с вогнутым торцом; от Солди.



Рис. 132.- Цилиндр с современным креплением; из Роулинсона.

Цилиндры были подвешены к этим отверстиям, но как? В поисках ответа на этот вопрос за основу была взята идея о том, что вавилонянин придавал огромное значение четкому воспроизведению в глине каждой детали рисунка, выгравированного на его печати, и для него была придумана система крепления, которая не оставляла желать ничего лучшего в этом отношении (см. рис. 132). Это небольшое воспроизведение садового валика; однако как реставрация оно вряд ли может быть оправдано свидетельствами памятников. Изучите терракотовые таблички, на которых были сделаны эти печати, и вы увидите, что их древние владельцы, как правило, не пытались оттиснуть на мягкой глине все вырезанные в них сцены. Редко можно встретить такой четкий и полный оттиск, как на табличке из Куюнджика, которую мы позаимствовали у Лэйарда (рис. 133). В подавляющем большинстве случаев подписавшие довольствовались только одной стороной своих печатей, обычно той, на которой были выгравированы их имена. Иногда, когда они хотели перенести на глину весь свой цилиндр, они делали это путем нескольких частичных и последовательных надавливаний[298].

Несовершенная печать, которой довольствовались халдеи, могла быть легко изготовлена без помощи такого сложного приспособления, как то, что изображено на нашем рис. 132. Нужно было только положить цилиндр на мягкую глину и надавить на него большим и указательным пальцами. Отверстие в центре цилиндра служило не для того, чтобы в него можно было вставить арматуру, на которой он мог бы вращаться, а лишь для того, чтобы подвешивать его к какой-либо части платья или лица. В большинстве случаев его подвешивали на простой шнур, продеваемый вокруг шеи. Однако время от времени находят остатки металлического крепления, но оно никогда не имеет такой формы, как показанное выше. Это бронзовый стержень, прочно прикрепленный к цилиндру, с кольцом на верхнем конце (рис. 134).[299] Цилиндры также находят со своеобразным кольцом на одном конце, вырезанным в самом материале (рис. 135).

Как носили эти цилиндры? Они должны были быть прикреплены к лицу или одежде, как для защиты изображения, которое на большинстве из них было выгравировано, так и для удобства и готовности к использованию в качестве печатей. В Халдее, похоже, одно время было принято прикреплять их к запястью. В описанных нами гробницах в Варке и Мугейре цилиндры были найдены на полу гробниц, рядом с запястными костями скелетов; последние не сдвигались с места с тех пор, как тела, которым они принадлежали, были положены в могилу.^[300] Ассирийцы, очевидно, отказались от этой моды, поскольку на тех рельефах, которые воспроизводят мельчайшие детали одежды и орнамента с такой тщательностью, мы никогда не можем найти никаких следов печати рядом с браслетами. Вероятно, ее вешали на шею и клали внутрь платья, спереди, для большей надежности. Она никогда не встречается среди эмблематических предметов, из которых состоит ожерелье, расходящееся по груди за пределы халата. По сей день торговцы на Востоке хранят свои печати в маленьком мешочке, который они носят во внутреннем кармане.



Рис. 133.- Таблетка с оттиском из цилиндра; из Layard.



Рис. 134.- Цилиндр с древним бронзовым креплением; из Солди.

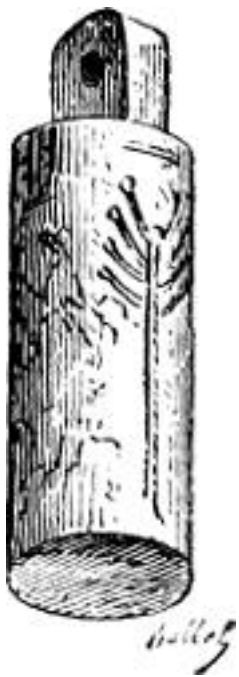


Рис. 135.- Цилиндр и крепление в одном; из Солди.



Рис. 136.- Халдейский цилиндр; из Менана.



Рис. 137.- Нагнетание из того же цилиндра.

Практические требования месопотамцев удовлетворялись поспешным оттиском с их печатей, но нам угодить сложнее. Прежде чем мы сможем изучить цилиндр с какой-либо полнотой, мы должны иметь оттиск, в котором ни одна деталь инталии не будет упущена; такое доказательство должно быть получено путем полного поворота цилиндра на каком-либо очень пластичном материале, таком как воск для моделирования или тонкий и тщательно перемешанный гипс Парижа. Эта операция требует значительного мастерства. При правильном выполнении получается минутный барельеф, плоская проекция, обратная всей инталии. Изображенный предмет и его исполнение гораздо лучше видны на подобном оттиске, чем на оригинале, поэтому именно с помощью таких оттисков всегда изучают цилиндры; мы пользуемся ими на протяжении всей работы. Наши рис. 136 и 137 дают некоторое представление об изменении внешнего вида цилиндра и его слепка.

Резьба на цилиндрах, а точнее, на всех гравированных камнях Западной Азии, выполнена в технике инталио. Это самая ранняя форма гравировки на *плетра-дуре* во всех странах; камень - всегда гораздо более поздняя продукция; она встречается только на последней стадии развития, когда инструменты и процессы доведены до совершенства. Гораздо проще процарапать камень, а затем придать полученному рисунку четкость с помощью острого, чем срезать большую часть поверхности и оставить рисунок в рельефе. Последний процесс был бы особенно сложен, когда пришлось бы иметь дело с надписями на многих печатях. Какой долгий и мучительный труд потребовался бы для того, чтобы оторвать от земли тонкие линии клинописных знаков! Да и зачем было предпринимать такую попытку? Как только эти гравированные камни начали использовать в качестве печатей, появились все основания для сохранения древнего процесса. Рисунки и символы, оттиснутые на документах и других письменах, были более четкими и разборчивыми в рельефе, чем в инталии. И следует помнить, что, за исключением некоторых поздних кирпичей, на которых буквы вырезались деревянными штампами, клинья всегда были выдолблены. Мы находим только один период в истории Халдеи, когда, как и при ранних династиях Египта, ее письменные знаки высекались в рельефе. Таким образом, очевидно, что художники Халдеи поступили бы вопреки собственным убеждениям и отступили бы от давно устоявшихся привычек, если бы отказались от инталии ради рельефной работы. То, что они не сделали этого, даже когда их мастерство достигло наивысшей точки, не должно вызывать у нас удивления.

Халдеи, естественно, начинали с самых мягких материалов, таких как дерево, кость и раковины, собранные на берегах Персидского залива. Из нижней Халдеи в Лондон были привезены фрагменты крупных жемчужных устриц и *Tridacna squamosa*, на которых острием были выгравированы цветы, листья и лошади (см. рис. 138).^[301] Известняк, черный, белый и прожилковый мрамор, а также стеатит, из которого изготовлено большинство цилиндров, были не намного сложнее. Эти вещества можно легко разрезать острым кремнем или металлическими инструментами, заостренными или долотообразными. С небольшим усилием и терпением можно преодолеть и более твердые материалы, такие как порфир и базальт, а также железистые мраморы - серпентин, сиенит, гематит. Самые древние цилиндры из всех, те, что приписывают первой халдейской монархии, в основном сделаны из этих неподатливых материалов; их исполнение было достаточно легким для тех, кто изготавливал статуи Гудеи.^[302] Все, что требовалось таким людям, чтобы перейти от вырезания фигур в натуральную величину к огранке драгоценных камней, - это хорошее зрение и небольшие инструменты.

Лишь к концу этого периода стали использовать более неблагородные камни, такие как яшма и различные виды агата, оникс, халцедон, горный хрусталь, гранаты и т. д. Использование таких материалов подразумевает характерные процессы огранки драгоценных камней, особенность которых заключается в замене трения на резку, в замене острого или режущего инструмента порошком, взятым из вещества более твердого или, по крайней мере, такого же твердого, как то, с которым предстоит работать. "Современный гравёр по драгоценным камням, - говорит М. Солди, - приступает к работе следующим образом. Он начинает с создания восковой модели предполагаемого рисунка на грифельной доске. Затем он берет камень для гравировки и закрепляет его в конце небольшого деревянного посоха. После этого использует для гравировки своеобразный токарный станок, состоящий из небольшого стального колеса, которое приводится в движение большим чугунным маховиком, вращаемым ногой. К маленькому колесу прикреплены небольшие инструменты из мягкого железа, одни из которых заканчиваются округлой

кнопкой, другие - режущей кромкой. Мастер держит посох с камнем в левой руке; он приводит его в соприкосновение с инструментом в токарном станке, а правой рукой время от времени капает на него смесь оливкового масла и алмазной пыли; с помощью этого порошка инструмент выдалбливает одно за другим все необходимые углубления"[303].



Рис. 138. Гравированная раковина. Британский музей.

У первых граверов, работавших с драгоценными камнями, не было алмазной пыли. Вместо нее они использовали наждачный порошок, который можно было найти в неограниченных количествах на островах Архипелага, откуда он был завезен финикийцами в очень ранние времена. Кроме того, ничто не мешало им дробить драгоценные камни, относящиеся к классу *корундов*, такие как сапфиры, рубины, аметисты, изумруды и восточные топазы. Несомненно, токарный станок или колесо были сравнительно поздним изобретением. М. Солди считает, что он едва ли вошел в обиход в Месопотамии примерно до VIII века до н. э. До этого непрерывное вращательное движение, столь необходимое для удовлетворительного выполнения операции, достигалось другими способами. По мнению М. Сольди, в течение многих веков они, должно быть, использовали ручную дрель, вращаемую луком, подобно современной центровочной коронке или вимбелю[304].

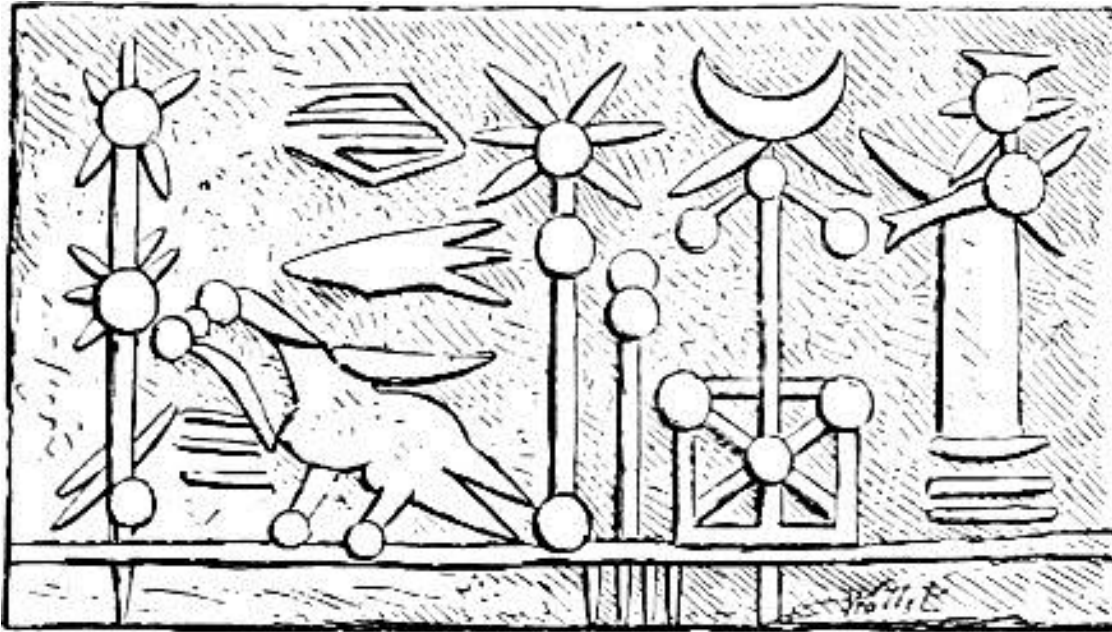


Рис. 139. Халцедоновый цилиндр. Британский музей.

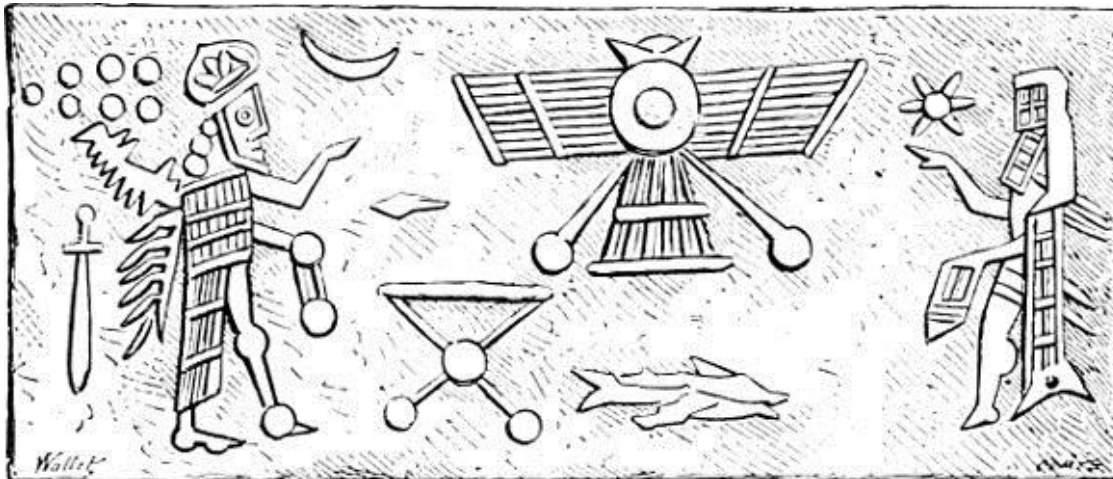


Рис. 140.- Цилиндр из черной яшмы. Британский музей.

При изучении древнейших месопотамских гравюр на драгоценных камнях опытный мастер сразу же увидит, что почти все работы выполнялись только двумя инструментами - одним для круглых впадин и другим для прямых линий. В рисунках, вырезанных этими инструментами, мы находим любопытное полное сходство с маленькими лежащими фигурками с шаровидными шарнирами, используемыми художниками. Некоторое представление о странных результатах первых попыток гравировки драгоценных камней можно составить по репродукциям двух цилиндров, хранящихся в коллекции Британского музея. Влияние процесса, тирания инструмента, если можно так выразиться, заметна в обоих. Обратите внимание, например, на первый рисунок, который, по-видимому, представляет собой сцену жертвоприношения (рис. 139), как голова и плечо фигуры слева обозначены круглым углублением. Такая же примитивная система использована в цилиндре, где бог Ану отделен от другого божества крылатым шаром (рис. 140). Здесь конструкция более сложная. Тела двух божеств и крылья глобуса обозначены многочисленными вертикальными и горизонтальными бороздками, расположенными близко друг к другу; но круглые углубления появляются не только в глобусе и в предмете мебели, занимающем передний план, но и в коленях, икрах, лодыжках и других частях двух фигур.



Рис. 141. Ассирийский цилиндр. Британский музей. Нарисовано Кошельковым.

Со временем они научились использовать свои инструменты с большей свободой и более разнообразным мастерством. Мы не будем пытаться вслед за М. Солди проследить все последовательные этапы этого искусства.^[305] В качестве примера мастерства, которого месопотамский художник достиг к VII веку до н. э., можно привести великолепный сердоликовый цилиндр, хранящийся в Британском музее (рис. 141).^[306] Сюжет чрезвычайно прост. В своих общих чертах он постоянно повторяет барельефы и геммы эпохи Саргонидов. Крылатый персонаж, раскинув руки, стоит между двумя фантастическими крылатыми четвероногими и хватает каждого из них за переднюю лапу. Главный актер сцены очень похож на крылатого гения, которого мы так часто встречаем на стенах дворцов (см. выше, рис. 36), а в преувеличенной моделировке ног и в тщательности исполнения мельчайших деталей костюма можно распознать особенности, отличавшие скульптуру того времени. Исполнение твердое и значительное, хотя несколько суховатое и жесткое. Оно состоит из коротких срезов, расположенных близко друг к другу; гравер не понимал, как придать своей работе ту высокую полировку и законченность, которая позволяла грекам передавать тончайшие контуры живой формы.

С этого периода художники Месопотамии и, в более поздние годы, те, кто работал на медяков и персов, стали использовать все драгоценные камни, которые впоследствии гравировали греки и римляне. Их инструменты и процессы не могли сильно отличаться от тех, что были переданы античностью оградникам средневековья и итальянского Возрождения. Если их результаты и уступали тем, что были получены Пирготелесом и Диоскоридом,^[307] то лишь потому, что восточное искусство никогда не обладало знанием обнаженной натуры или страстью к красоте формы, которые сделали греческое искусство таким оригинальным. Инталия - это всего лишь барельеф, перевернутый и сильно уменьшенный в размерах; стиль и дух современной скульптуры отражаются в ней, как объекты природы отражаются в зеркале человеческого глаза. Из-за отсутствия соответствующих инструментов она может отставать от скульптуры, но никогда не превзойдет ее.

Тесная связь между этими двумя искусствами нигде не проявляется так сильно, как в некоторых цилиндрах, принадлежащих первой монархии. Хотя в большинстве случаев

художник довольствовался простыми очертаниями, время от времени он уделял своей работе больше времени и труда и придавал своей лепке ту широту и правдивость, которую мы находим в статуях из Телло. Эти достоинства лучше всего видны в прекрасном цилиндре, принадлежащем Нью-Йоркскому музею (рис. 142). Он представляет Издубара и его спутника Хеа-бани, Геркулеса и Тесея из халдейской мифологии, вовлеченных в рукопашную схватку с диким быком и львом, сцену, которую можно рассматривать как олицетворение борьбы между божественными покровителями человечества, с одной стороны, и слепыми силами природы, которым помогают все сверхъестественные силы зла, с другой. [308] Мы уже имели случай говорить об Издубаре, который всегда изображен обнаженным и очень мускулистым. Что касается его спутника, то он сочетает в себе голову и бюст человека с задними четвертями быка. В позе льва и в том, как изображены его когти, есть некоторая условность, а движение левой руки Хеа-бани некрасиво; но антилопа под надписью и бык, одолеваемый Издубаром, переданы с правдой суждения и прикосновения, которую оценят все знатоки. То же самое можно сказать и о двух героях; их мускулатура передана откровенно, но без преувеличения; в целом трактовка свободная и широкая.



Рис. 142.- Халдейский цилиндр. Мрамор или порфир. Нью-Йоркский музей.

Между этим цилиндром и тем, который цитировался на предыдущей странице как один из шедевров ниневийского искусства, такая же разница, как между статуями Телло и барельефами Нимруда и Хорсабада. Гравер, который за пятнадцать веков до нашей эры вырезал на мраморе этот эпизод из одного из любимых мифов Халдеи, возможно, не умел так легко и ловко манипулировать драгоценными камнями, как художник Саргона или Сеннахериба, создавший цилиндр в Британском музее, но истинное чувство жизни и формы у него было гораздо выше.

До сих пор мы изучали цилиндры с точки зрения их использования и материала, из которого они сделаны; мы описали процессы, используемые для их резки, и изменения, произошедшие с течением веков в стиле искусства, который они демонстрируют. Нам еще предстоит рассказать о главных типах и сценах, которые можно найти на них. Однако мы не можем претендовать на то, чтобы дать исчерпывающую информацию. Для этого необходима целая книга, подобная той, что обещает М. Менана.

Дело не в том, что рассматриваемые темы отличаются большим разнообразием; на самом деле в них гораздо меньше оригинальности, чем может показаться на первый взгляд.

Сравните оттиски из разных кабинетов и попытайтесь классифицировать их по тематике; вы обнаружите, что одни и те же типы и сцены повторяются, с небольшими изменениями, на огромном количестве образцов, и вскоре обнаружите, что сотни цилиндров можно разделить на очень небольшое количество групп. В каждой группе многие отдельные экземпляры можно будет отличить друг от друга только по надписям. Все это легко объяснимо.

Самые лучшие цилиндры, как по дизайну, так и по материалу, наверняка заказывали короли, вельможи и жрецы, в то время как простые люди покупали их уже готовыми. Когда кто-то из последних хотел купить печать, он шел к торговцу и выбирал ее из его запасов, которые состояли из богов-покровителей и религиозных сцен, которые были наиболее модными в то время. Как только покупатель сделал свой выбор, он попросил выгравировать свое имя в отведенном для этого месте, и именно эта надпись, а не сцена рядом с ней, придавала печати личный характер. Производство этих предметов было настоящей индустрией, которая велась по всей стране на протяжении многих веков и постоянно воспроизводила одни и те же традиционные и освященные типы.

М. Менан считает себя способным определить, где было изготовлено большинство, если не все цилиндры ранней монархии. Он говорит о школах Ура, Эреха, Араде, и во многих случаях признаки, на которые он опирается, имеют серьезное значение. Но мы не будем пытаться даже дать *резюме* аргументов, которые он использует для обоснования классификации, которую он первым набросал; мы не смогли бы сделать это, не умножая иллюстраций и не расширяя до экстравагантной степени нашу печатную форму. Судя по примерам, приведенным самим М. Менаном в подтверждение своей теории, мастерские разных городов в течение одного периода отличались скорее пристрастием к определенным темам, чем чем-то особенным в стиле исполнения; во всех можно распознать одни и те же процессы и один и тот же способ взгляда на живые формы. Таким образом, мы можем рассматривать все эти ранние работы халдейских граверов как произведения одной школы, и в этой истории мы предлагаем только отметить и обсудить общее направление великих течений искусства. Мы не можем проследить все рукава и боковые потоки, на которые делится главная река.



Рис. 143.- Халдейский цилиндр. Зеленый серпентин. Лувр. Нарисовано Кошельком.

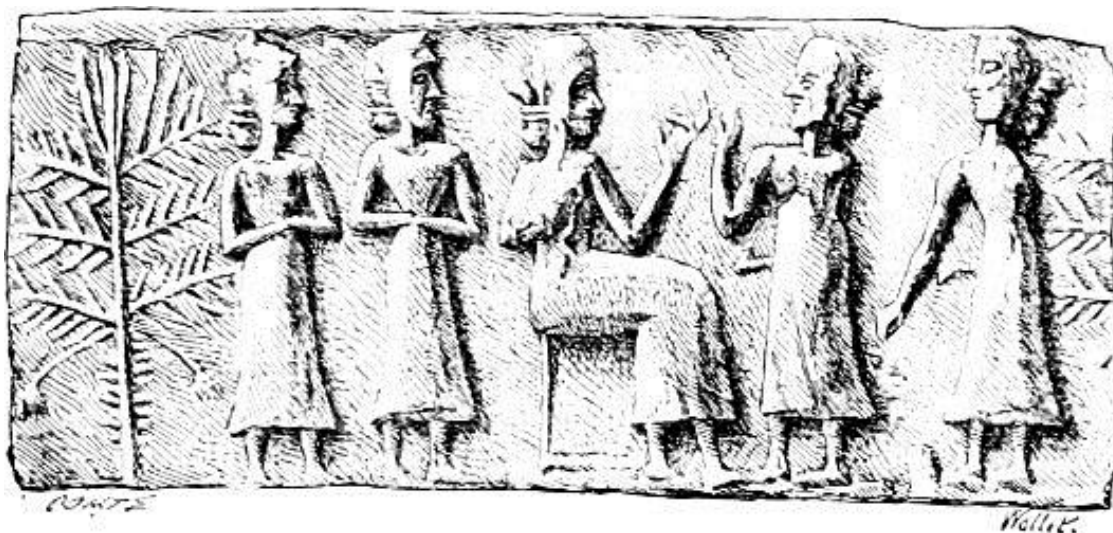


Рис. 144.- Халдейский цилиндр. Базальт. Лувр. Нарисовано Кошельком.



Рис. 145.- Халдейский цилиндр. Базальт. Лувр.

Одним из излюбленных сюжетов в это время была сцена поклонения, с которой мы уже сталкивались на Сиппарской табличке (т. I, рис. 71); на цилиндрах, как и на более крупной табличке, поклоняющегося ведет жрец в присутствии вознесенного на престол божества. Храм, обозначенный на табличке, подавлен в печатях, где места гораздо меньше, но в остальном композиция та же. Трудно представить себе что-либо более подходящее для предметов талисманного характера, для которых и предназначались эти цилиндры. Каждый раз, когда халдей ставил свою печать на глину, он возобновлял акт молитвы и веры, который гравёр изобразил на ней; он брал всех людей в свидетели своей веры в защиту Ану, Самаса или какого-либо другого бога. Поэтому мы не должны удивляться, встретив эту тему на цилиндрах Оуркама (т. I, рис. 3) и его сына Дунги,^[310] принцев, в которых воплотилась древнейшая халдейская царская власть. Обе эти печати, по-видимому, были выгравированы в Уре, на родине этой династии. Мы уже приводили несколько других вариантов той же темы (т. I, рис. 17-20, и выше, рис. 40 и 124);^[311] вот еще два, найденные М. де Сарзекон в Телло (рис. 143, 144). На первом из них два потока, кажется, стекают с плеч сидящего божества; возможно, они имеют какое-то отношение к поклонению двум великим рекам, следы которого встречаются в других местах.^[312] На втором образце, который не слишком груб и обобщен в своем исполнении, фигуры, как полагают, являются женскими, из-за того, как уложены волосы. На затылке они перевязаны лентой. Художник, кажется, также пытался

передать объем женского лона. В целом мы можем считать, что сцена представляет богиню-Истару, окруженную поклонниками своего пола. В Лувре хранится цилиндр с аналогичной сценой, но более сложной и, на наш взгляд, более непонятной (рис. 145). Сидящая фигура, очевидно женская, судя по длинным волосам, ниспадающим на плечи, сидит на низком табурете и держит на коленях ребенка. Перед образовавшейся группой стоит мужчина, который, похоже, предлагает какой-то напиток в роговой чаше. За ним - три не слишком изящные вазы на кронштейне и мужчина, стоящий на коленях возле большого кувшина на треноге. Последний держит в руке ложку, которой он наполняет кубок, поднесенный его спутником. Возможно, всю эту сцену мы воспринимаем как подготовку к пиру в честь одной из тех богинь материнства, которых мы находим на терракотах (см. выше рис. 107). Мы не будем здесь вдаваться в вопрос, можно ли увидеть во всем этом эпизод из легенды о древнем Саргоне, царском младенце, которого его мать после тайного рождения выбросила на берег; начав подобно Моисею, герой этого приключения был найден и воспитан лодочником, а достигнув зрелости, стал основателем империи, подобно Киру и Ромулу[313].



Рис. 146. Халдейский цилиндр. Коллекция Монтиньи.

Если верить М. Менану, некоторые из цилиндров, относящихся к этому периоду, изображают человеческие жертвоприношения. Именно такова, по его мнению, тема примера, представленного на рис. 146. Фигура с поднятой рукой - это жрец, размахивающий булавой над коленопреклоненной жертвой, которая извивается и тщетно умоляет о пощаде. На исход неравной борьбы намекает отрубленная голова, представленная в левом нижнем углу. Чтобы сделать наше описание полным, мы должны обратить внимание на подчиненный отрывок: разъяренный леопард, крылатый, готовится пожрать газель.[314] Предположение спекулятивно, но пока не будут найдены подтверждающие тексты, оно так и останется предположением. Те тексты, которые были приведены в его поддержку, во-первых, туманны, а во-вторых, они, похоже, относятся не столько к человеческим жертвам, сколько к жертвоприношениям младенцев, которых, должно быть, бросали в огонь, как это было в Финикии. Почему бы нам не рассматривать его как эмблему царских побед, эмблему, подобную группе, которая так часто повторяется в египетской скульптуре со времен Древней империи до эпохи Птолемеев?[315] Жест в каждом случае почти такой же; оружие, поднятое над побежденным как в фиванском рельефе, так и в халдейском цилиндре, хорошо подходит для того, чтобы представить силу завоевателя и его жестокую месть. Мы привели этот пример не столько из-за его темы, сколько из-за характера исполнения. Фигуры

смоделированы в очень грубой и готовой манере; мы могли бы назвать это почти наброском на камне. Однако движения двух главных фигур хорошо понятны и выразительны.

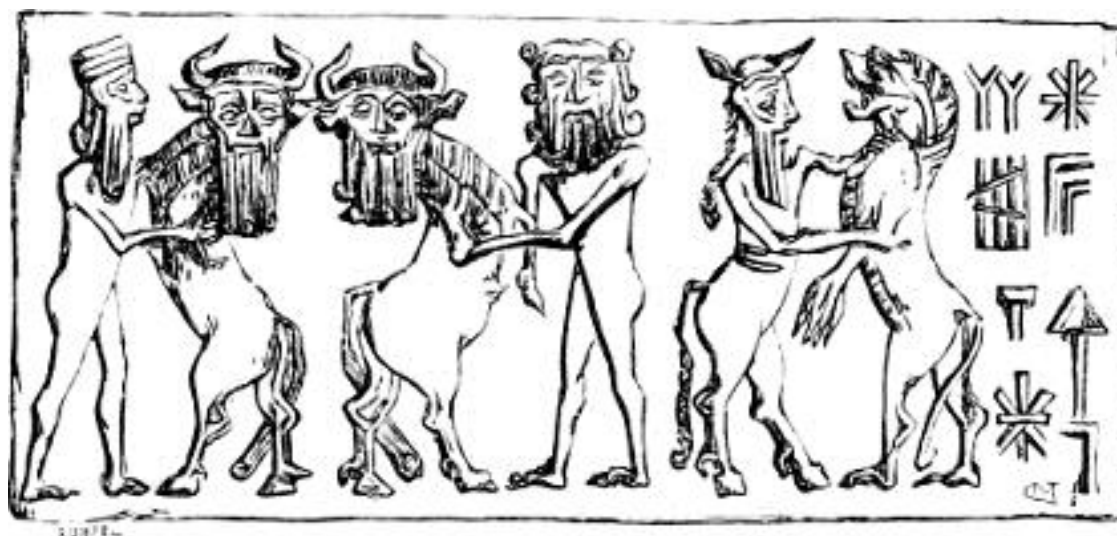


Рис. 147.- Халдейский цилиндр. Базальт.

Другая и, возможно, еще более богатая серия состоит из камней, на которых изображена война Издубара и его верного Хеа-бани с чудовищами.^[316] Мы уже показывали Издубара, уносящего убитого им льва (см. выше, рис. 35). Другая задача месопотамского Геракла показана на рис. 147, где он вступает в борьбу с небесным человекоголовым быком, которого вызвала на атаку Истар, чью любовь герой отверг^[317].

В этом цилиндре можно заметить, что Издубар повторяется дважды, один раз в профиль и один раз анфас. Рядом с ним Хеа-бани борется со львом, спутником и помощником быка. В другом примере мы видим Издубара одного (рис. 148), который ведет энергичную борьбу с быком с длинными прямыми рогами и в то же время поворачивает голову, чтобы следить за схваткой между львом и козлом, которая происходит позади него.^[318] Действия обоих этих животных переданы с большой свободой и правдой. Нам уже приходилось обращать внимание на достоинство, которое отличает не мало животных в этих цилиндрах^[319]. Это достоинство можно найти почти в каждой композиции, в которой художник довольствовался использованием природных типов. Только когда он собирает невозможных монстров, формы становятся неуклюжими и запутанными. Примером тому может служить цилиндр, найденный М. де Сарзекон в Телло, на котором изображены крылатые четвероногие, захватывающие и пожирающие газелей (рис. 149). Слишком много фигур объединено в узком пространстве, и в результате возникает путаница. Однако мы не склонны считать этот цилиндр относящимся к первым годам халдейского искусства. Он сделан из агата с прожилками, материала, который не был одним из самых ранних; но есть много других, на которых выгравированы подобные сцены, и которые, судя по их исполнению, можно смело отнести к древнейшим произведениям искусства^[320].



Рис. 148.- Халдейский цилиндр. Черный мрамор. Французская национальная библиотека.

Одним из самых ранних типов, придуманных воображением этих людей, был тип странных и хаотичных существ, которые, согласно преданиям, собранным Берозом, жили на земле до сотворения человека, существ, в которых формы и конечности, впоследствии разделенные и различаемые природой, были смешаны как бы случайно. Текст, о котором идет речь, представляет собой величайший интерес и ценность. Он доказывает, что составные фигуры, которыми так увлекалось халдейское искусство, не были простым капризом художников, которые их создавали, а были подсказаны космической теорией, которую они, как бы, пластически воплощали и иллюстрировали.

"Было время, - говорит Берос, - когда все было водой и тьмой, в которой самопроизвольно рождались чудовищные животные: люди с двумя крыльями, а некоторые с четырьмя; с двумя лицами и двумя головами, одна мужская, другая женская, и другими признаками обоих полов, объединенными в одном теле; люди с ногами и рогами козла и ногами лошади; другие с задними четвертями лошади и верхней частью человека, как гиппокентавры. Были также быки с человеческими головами, собаки с четырьмя телами и рыбьими хвостами, другие четвероногие, в которых смешивались различные формы животных, рыбы, рептилии, змеи и всевозможные чудовища с величайшим разнообразием форм, чудовища, изображения которых мы видим на росписях храма Бэла в Вавилоне"[321] Из всех этих фантастических существ вряд ли найдется хоть одно, но на каком-нибудь цилиндре, а если одного или двух еще не хватает, то вполне вероятно, что будущие открытия восполнят этот пробел.



Рис. 149. - Халдейский цилиндр из жильного агата. Лувр.

Прежде чем оставить эти остатки самой ранней школы гравировки драгоценных камней, мы должны на мгновение обратить внимание на то, как в ней трактуется костюм. В большинстве случаев складки ткани имитируются очень тонкими параллельными штрихами. Иногда, как, например, на рисунке справа на печати Оуркама (т. I, рис. 3), эти тесные и слегка извилистые линии идут без перерыва от верха до низа платья, но в большинстве случаев они пересекаются несколькими поперечными полосами, вероятно цветными, либо вплетенными в материал, либо пришитыми к нему (см. т. I, рис. 3, 17 и 20, и выше, рис. 39 и 41). Мы уже встречали такой способ обработки драпировки на некоторых статуэтках того же места и времени (рис. 99 и 100), но ни в Ассирии, ни в Халдее после падения Ниневии мы не находим его ни на статуях, ни на гравированных камнях.

Не следует забывать и о другой характерной детали, а именно о шапочках, закрученных набок в форме рогов (т. I, рис. 17 и выше, рис. 143). По этому головному убору и плетеной одежде можно сразу определить, что халдейский цилиндр относится к этим далеким временам. Мода и методы исполнения изменились, как только было обеспечено преобладание ассирийской царской власти. Заслуженные художники, должно быть, мигрировали на север и открыли мастерские в городах Тигра; но производство никогда не было таким большим, как на юге. Каждый путешественник в тех краях замечает, что на базарах Багдада и Бассоры можно купить гораздо больше цилиндров, чем в Моссуле.^[322] Глиптическое искусство Ассирии было экзотикой, как и ее скульптура и архитектура.



Рис. 150. Архаический ассирийский цилиндр. В Уффици, Флоренция.

Пытаясь определить характеристики ассирийских цилиндров и отличить их от халдейских, мы можем взять в качестве отправных точек и типов нового класса несколько печатей с легендами, которые позволяют нам определить их дату. Так, из печати, принадлежавшей правителю Калаха, мы можем узнать, каково было исполнение художников, нанятых князьями Эласара и Нимруда (рис. 150). Мы без колебаний относим этот цилиндр к первой ассирийской монархии. Работа, одновременно тщательная и неловкая, относится к тому времени, когда все трудности гравировки драгоценных камней еще не были преодолены. В крыльях гения и ногах следующего за ним персонажа управление используемым инструментом относится к искусству, находящемуся еще в зачаточном состоянии. Таким образом, в этой печати мы имеем ценный пример того, что можно назвать архаичным ассирийским цилиндром. Мы уже изобразили несколько таких же (рис. 124, 139 и 140). К этому же классу можно отнести ряд цилиндров, на которых изображены сцены поклонения с небольшими вариациями (рис. 151 и 152). [323] Фигура царя, стоящего перед алтарем с правой рукой на луке, похожа на Ассурназирпала на нескольких рельефах Нимруда (см. выше, рис. 140). Балаватские ворота и другие остатки того же времени уже позволили нам познакомиться с аксессуарами акта поклонения, изображенными на последнем из этих двух цилиндров, особенно с короткой колонной, увенчанной конусом (табличка XII).



Рис. 151.- Ассирийский цилиндр. Серпентин. Национальная библиотека, Париж.

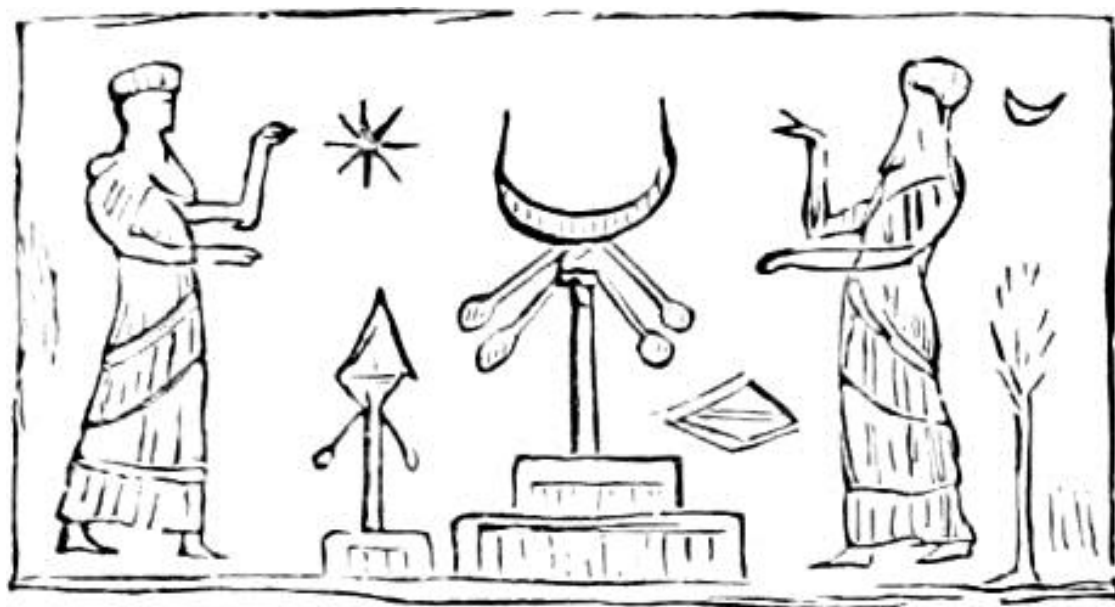


Рис. 152.- Ассирийский цилиндр. Серпентин. Национальная библиотека, Париж.

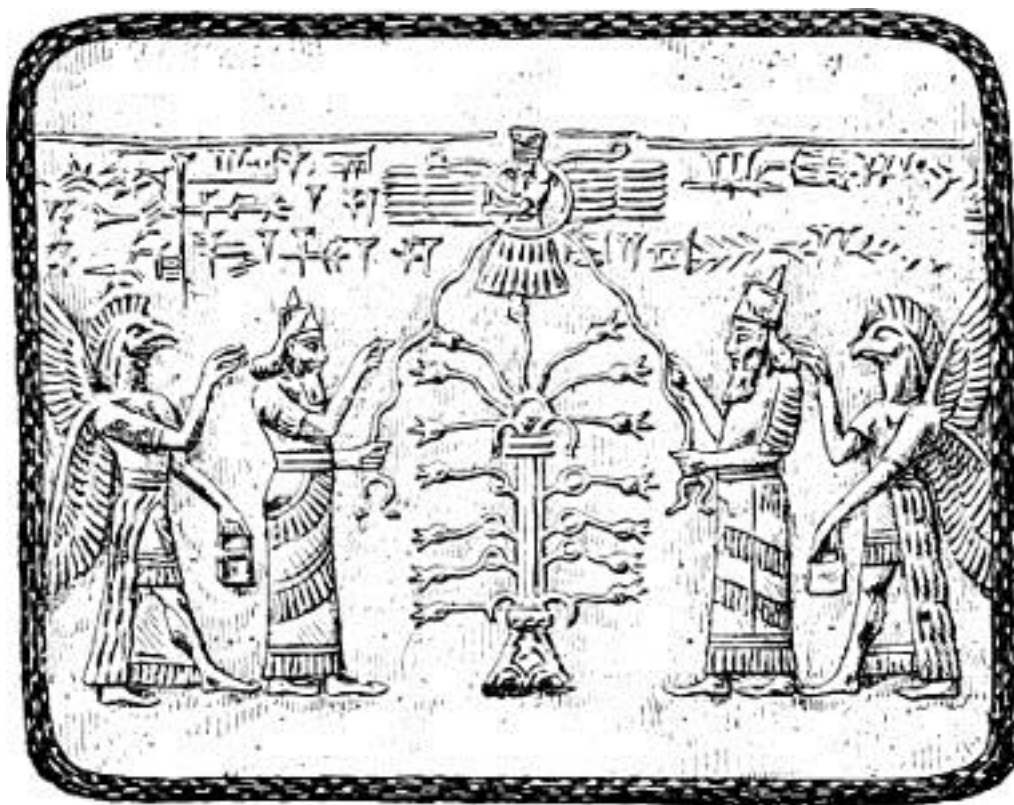


Рис. 153.- Ассирийский цилиндр. Британский музей. Рисунок Уоллета.

Теперь мы переходим к эпохе Саргонидов с ее еще более утонченным и искусным искусством, примером которого может служить изысканный цилиндр, хранящийся в Британском музее (рис. 153). На сайте можно прочесть имя человека по имени Мусинип, и считается, что это редукция с современного барельефа. В центре изображено священное дерево с парящим над ним верховным божеством в крылатом диске. С каждой стороны дерева изображен царь с крылатым орлиным гением за спиной. Правые руки этих существ подняты вверх, а в левых они держат бронзовые ковши, которые мы уже встречали в Нимруде (т. I, рис. 8). Есть одна деталь, которая, насколько мне известно, не встречается на барельефах, а именно двойной шнур, спускающийся от крылатого диска в руки царя. Художник, несомненно, хотел символизировать этим связь, установленную молитвой между принцем и его божественным покровителем.

Среди датированных и подтвержденных примеров этой эпохи можно привести цилиндр с надписью имени Урсаны, царя Мусасира и противника Саргона. [324\]](#) Мы не воспроизводим его, поскольку он так мало отличается от примера ассирийской гравюры на драгоценных камнях, приведенного на рис. 141. В центре изображен тот же гений, но вместо двух крылатых чудовищ он держит за шею двух страусов. С подобной борьбой человека со страусом мы уже сталкивались на камне, датированном тем же веком (рис. 75). В качестве последнего примера можно назвать камень, найденный Лэйярдом в Куюнджике, который может быть той самой печатной трубкой самого Сеннахериба (т. I, рис. 70).

Если мы поместим все эти оттиски рядом, то обнаружим, что у них есть ряд общих характеристик, которые позволят нам распознать ассирийское происхождение, даже если на них нет надписей или если их надписи ничего не говорят нам об их происхождении. Во-первых, они в основном сделаны из тонких материалов, таких как халцедон или оникс. Во-вторых, они содержат священные эмблемы и типы, которые не встречаются в примитивном искусстве Халдеи, такие как мистическое дерево, крылатый шар, орлиный гений и т.д. В-

третьих, фантастические животные Ассирии отличаются по общему виду от животных южного царства; и, наконец, костюм двух стран не одинаков. На цилиндрах из Калаха и Ниневии мы не находим ни воланов, ни шапочек с вывернутыми краями. Как и на дворцовых рельефах, кайма мантии пересекает фигуру наискосок - наклон, который дает возможность отличить уроженца Ассирии от халдейца.

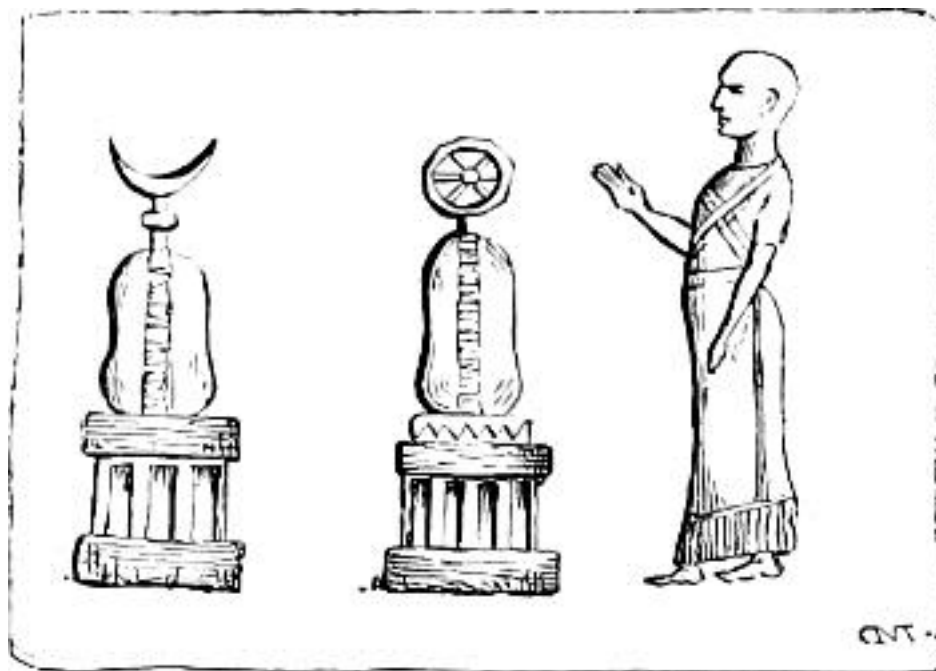


Рис. 154.- Халдейский цилиндр времен второй монархии. Черная яшма. Британский музей.



Рис. 155.- Выдавливание цилиндра на контракте; из Ménant.[2]

Использование цилиндра продолжалось после падения Ниневии и на протяжении всей второй халдейской монархии, но типы этой поздней эпохи демонстрируют очень мало изобретений и разнообразия. Самый распространенный из них изображает человека, стоящего с обнаженной головой перед двумя алтарями, на одном из которых изображен диск солнца, на другом - луны (рис. 154).[325] Этот человек иногда бородат, иногда выбрит. Его костюм не похож ни на костюм ранней Халдеи, ни на крученый халат Ассирии. Иногда один из алтарей или поле занимает чудовище с головой козла и телом и хвостом рыбы, как на оттиске, оставленном цилиндром на договоре, датированном "двенадцатым годом Дария, царя Вавилона, царя народов" (рис. 155).[326] Использование этих типов продолжалось в долине Евфрата на протяжении всего правления Ахеменидов. Надписи не использовались. Имена и даты гравировались вручную на глине после того, как на нее ставилась печать. По однообразию изображений, которые почти без изменений повторяются на сотнях табличек, можно понять, что искусство гравировки на драгоценных камнях находилось в полном упадке. Люди были порабощены, они жили памятью о своем прошлом, не создавая ни новых

форм, ни новых идей. Они больше не пытались сделать свои печати произведениями искусства; они смотрели на них как на простую утварь.



Рис. 156.- Цилиндр с арамейскими иероглифами. Венский музей.

В этом регионе иногда находят цилиндры с надписями арамейскими иероглифами, как на гирях из Нимруда. Так, например, на одном из них изображен охотник, встретивший льва, [327] в то время как его лошадь стоит позади него и ожидает исхода борьбы (рис. 156). Костюм охотника не является ни ассирийским, ни халдейским. Предполагается, что он изображает скифа. Скиф, изображенный в Биситуне, имеет такой же остроконечный чепец или колпак. Цилиндры такого рода еще долго будут представлять трудность для классификатора [328].

Цилиндрическая форма была не единственной, которую использовали жители Месопотамии для своих печатей. Небольшие предметы из *пъетра дура* другой формы теперь часто встречаются в стране и начинают занимать достойное место в наших музеях; это пирамиды, сфероиды и особенно конусы. Каждый конус, за исключением одного или двух, которые, возможно, никогда не были закончены, пронизан около своей вершины отверстием для подвески. С самого начала не было никаких сомнений в том, что это были печати. Их основания, обычно плоские, но иногда выпуклые или вогнутые, всегда выгравированы в технике инталио. Таким образом, оттиск получался одним движением, одним нажимом руки, и, по всей вероятности, именно большая легкость выполнения этой операции со временем привела к вытеснению цилиндра конусом. Использование последнего стало почти повсеместным во времена Селевкидов и парфян.



Рис. 157.- Конус. Сапфировый халцедон[329].



Рис. 158.- Конус. Сапфировый халцедон.[330]

В старости и народы, и отдельные люди обращают свое внимание на легкость и комфорт. Халдеи долгое время довольствовались цилиндром, хотя в качестве печати он был весьма несовершенным приспособлением. Древние монархии, похоже, никогда не пользовались плоскими печатями. Оттиск одной из них тщетно искали на тех договорах времен Хаммураби, где так много цилиндров оставили свой след. Самый древний документ, на котором был обнаружен след круглой печати, относится к Северному царству и датируется правлением Бин-Нирари, который занял трон Ассирии в конце IX века до н. э. С этого момента использование конуса быстро становится обычным. При Саргонидах, а также во время второй Халдейской монархии и при Ахеменидах он вытесняет цилиндр. Даты, начертанные на табличках, подтверждают их возраст; место на самих конусах, как правило, было слишком узким для легенды. На некоторых экземплярах выгравированы один или два символа, как правило, божественные монограммы или традиционные эмблемы боковых сил. Несколько конусов имеют надписи на арамейском языке (см. рис. 157); на примере мы снова встречаем странного составного зверя, которого мы уже видели на каменной табличке и цилиндре (рис. 87 и 141). Несмотря на используемый алфавит, этот конус, должно быть, был выгравирован либо в Ниневии, либо в ее окрестностях.

Узость поля объясняет отсутствие разнообразия в сюжетах. В таком маленьком круге не было места больше чем для одной фигуры с несколькими аксессуарами или, самое большее, для двух фигур. Мы не можем ожидать, что сцены будут столь же разнообразны и сложны, как на цилиндрах. Очень небольшое количество простейших сюжетов составляло основной ассортимент гравера.

В Британском музее хранится около четырехсот образцов, еще столько же - в Париже, в Лувре и *Кабинете антиквариата*. В присутствии их всех мы можем только признаться в чувстве неловкости. Они никогда не располагались в хронологическом порядке; ассирийские инталии перемешаны с инталиями из Халдеи, из Финикии и Персии. Некоторые типы воспроизводились и копировались в этом регионе даже при Арсакидах и Сасанидах. Однако мы выберем несколько, которые с определенной долей уверенности можно отнести к Ассирии. Прежде всего, это одна из них, на которой две крылатые фигуры, кажется, украшают священное дерево (рис. 158). Мы находим оттиск почти такого же конуса на договоре, датированном 650 г. до н. э. Единственные отличия заключаются в более тщательном исполнении последней печати и в замене лучистого диска солнца на полумесяц.[331] На другом оттиске мы видим лучистый диск, замененный на крылатый

шар.[332] Форма и бахрома ассирийского одеяния могут быть узнаны в инталии, на которой человек с длинными волосами и бородой воздает почести крылатому гению (рис. 159). Поклоняющийся стоит, но позади него появляется коленопреклоненная фигура. Эта поза встречается редко, но в нескольких случаях на памятниках этого периода, и она всегда используется для того, чтобы выразить глубокое уважение, с которым человек повинуетя либо своему богу, либо своему царю[333].

Мы без колебаний можем приписать второй халдейской монархии конус с бородатым человеком, стоящим перед алтарем, на котором лежит фантастическое животное (рис. 160); над его головой изображены солнце, луна и звезда. Мы уже упоминали два примера этой темы, которая начинает появляться во времена Навуходоносора и остается в моде до македонского завоевания[334].



Рис. 159.- Аметистовый конус. Национальная библиотека, Париж.[335]



Рис. 160.- Агатовый конус. Национальная библиотека, Париж.[336]

Среди наиболее часто используемых при Саргонидях тем можно было бы назвать *одиноким* *бой царя со львом, бога, стоящего на спине льва, царя, над головой которого слуга держит зонтик*, головы и тела различных животных и другие.[337] Однако мы не можем претендовать на их перечисление. Достаточно показать, как мы это сделали, что не позднее IX века и цилиндры, и конусы изготавливались в одних и тех же мастерских, и что различия в их фигурах объясняются размерами и формой новой поверхности. Те, кто полагает, что использование плоских печатей началось только при Ахеменидах, ошибаются. Все, что мы

можем сказать с уверенностью, это то, что инталии, вырезанные на сечениях конусов, сфер и пирамид, менее древние, чем цилиндры Ура, Эреха, Аккада и Сиппара.

Это доказывают датированные контракты, на которые нам уже так часто приходилось ссылаться; но если предположить, что таких контрактов не существовало, мы могли бы прийти к тому же выводу другим путем. Шишки в известковом камне, в мраморе или даже в *pietra dura* либо отсутствуют вовсе, либо их очень мало и они очень редко встречаются; они почти все в драгоценных камнях, большинство из них в сердолике и халцедоне. Сапфировый халцедон, с его тонким голубоватым оттенком, кажется, был наиболее популярен.

В Египте мы находим инталии на металле, а также на лапидарных веществах.^[338] Использование металла было результатом вложения печатей в круги из золота или серебра. Драгоценные камни были редки и трудно поддавались огранке; что может быть естественнее, чем заменить их металлом и сделать ободок кольца из того же материала, что и обруч. Для его гравировки не требовалось ни токарного станка, ни алмазной пыли; нужен был только бормашина, и вырезанные ею фигуры давали результат не менее удовлетворительный, чем те, что получались при более медленном процессе и из более неподатливого материала. Соблазн для египетского художника был велик, и мы не удивляемся, что он ему поддался, но для халдейского гравера его не существовало. Последнему нужно было только доставить камень, который его клиент мог носить, прикрепив к запястью или повесив на шею на шнурке. У него не было прямых и интимных отношений с мастером по металлу; он не был вынужден вызывать последнего для монтажа своего творения. Иногда, возможно, под влиянием иностранных моделей, он пытался заменить металл камнем, но отдельные попытки не привели к созданию школы. Мы можем привести лишь один пример такой работы. В Британском музее хранится серебряный цилиндр, но единственное, что в нем интересно, - это его материал.^[339] Композиция типа наивна, а исполнение грубовато. Все это позволяет считать, что металлические печати были очень редки и никогда не входили в широкое употребление.

Восточные художники, по крайней мере в период, о котором мы сейчас говорим, почти не практиковали никакой другой вид огранки драгоценных камней, кроме инталио, но сохранились два камня, на которых можно проследить первые попытки процесса, который со временем должен был привести к изготовлению камеи. "В одном из этих камней, ониксе, верхний слой отрезан от нижнего и оставлена надпись. В другом - глаза и шея змеи - изображены с помощью трех разных оттенков камня"^[340].

§ 9. Общие черты халдейско-ассирийской скульптуры.

Мы подошли к концу нашего исследования истории месопотамской скульптуры - исследования, которое мы постарались сделать настолько полным, насколько это позволяют существующие остатки. Что касается Халдеи, то их очень мало. С другой стороны, три века, на которые распространялась власть Ассирии, представлены таким огромным количеством рельефов, что нас смущает не только их количество, но и отсутствие разнообразия. В случае с Ассирией наша трудность заключалась в том, чтобы сделать выборку из огромного количества объектов, которые снова и снова говорят нам об одном и том же, в то время как в случае с Халдеей мы должны были позаботиться о том, чтобы ни один из скудных спасенных обломков столь великого кораблекрушения не был потерян. Нам не раз приходилось прибегать к индукции и догадкам вместо исследований и утверждений, прежде чем мы смогли завершить хотя бы приблизительный набросок развития халдейского искусства.

Есть один вопрос, который наверняка задавали себе многие наши читатели до того, как эти страницы попали к ним в руки, но теперь, смеем надеяться, на него получен полный ответ, а именно: черпали ли семиты Халдеи свое первое вдохновение из иностранного источника, или же это был оригинальный результат природных способностей расы. Какой бы древней ни была цивилизация в долине Евфрата, она была еще более древней, судя по всему, в долине Нила. И все же все, кто рассмотрел представленные нами фигуры, должны признать оригинальность и независимость халдейского искусства. Нет, скульпторы Мемфиса и Фив не были мастерами вавилонских и ниневийских; они действительно предшествовали им, но не оставили им ни учения, ни моделей для копирования.

Это доказывается, прежде всего, разницей, можно сказать, противоположностью, между двумя стилями. Египетский скульптор упрощает, сокращает и обобщает форму; ассирийский усиливает ее и подчеркивает детали. Первый, кажется, видит человеческое тело сквозь пелену марли, которая скрывает случайности поверхности и второстепенные формы, не позволяя четко уловить ничего, кроме контура и великих ведущих линий. Можно сказать, что второй изучал природу через увеличительное стекло; он настаивает на том, что первый не замечает.

Это не единственное различие между двумя методами и двумя интерпретациями. Египетский художник умеет схватить характер движения с большой справедливостью и живостью, но он старается облагородить его, придав ему общее и типичное значение. Так он поступает, например, в жесте царя, который заносит булаву или меч над головой побежденного врага, а другой рукой держит его за волосы [\[341\]](#).

Он больше думает об изяществе при организации позы своих фигур; посмотрите, например, на мужчин и женщин, несущих подношения, на танцоров и музыкантов, которыми изобилуют рельефы и картины. Однако его любимая поза - это поза, выражающая силу в покое. Мы не можем отрицать, что в круглых фигурах месопотамский скульптор проявлял такое же пристрастие, но его выбор был подсказан, или скорее навязан, сопротивлением используемых материалов и необходимостью избежать некоторых исполнительных трудностей, над которыми он не мог одержать победу. Мы не видим, как он мог бы придать своим фигурам больше оживления или лучше выразить свободу их конечностей и размах их тел; камни, которые он использовал, были либо слишком твердыми, либо слишком мягкими, и он не обладал необходимым мастерством в обращении со своими инструментами.

Именно в рельефах, где он чувствует себя более непринужденно, он позволяет нам увидеть, куда бы его завели природные склонности. В них почти нет сидячих фигур. Человек всегда на ногах и в действии. Движение, чтобы заинтересовать месопотамского художника, не обязательно должно быть выражением идеи или причиной изящных линий. Оно само по себе радует его своей свободой и неожиданностью, я почти склонен сказать, своей жестокостью.

Это чувство проявляется, прежде всего, в батальных картинах и сценах охоты. В них, несомненно, прорисовка конечностей и т.д. часто оставляет желать лучшего. Рука не в состоянии передать все то, что видит глаз. Неприкрытое человеческое тело недостаточно часто демонстрировалось скульптору, чтобы он мог досконально изучить конструкцию его каркаса и способ крепления конечностей. С другой стороны, когда приходится работать с животными, с какой необыкновенной силой и полным успехом один и тот же художник часто изображал напряжение сокращающихся мышц, быстроту коня, когда он растягивается в галопе, пружину льва, когда он бросается на копье (см. рис. 161), и, наконец, трепет плоти в

последней борьбе со страданием и смертью! Именно в ассирийских памятниках эти вещи переданы с наибольшим успехом. Народ воинов и охотников, чья напористая энергия дала им империю всей западной Азии, не обладал ни мягким юмором, ни тонким вкусом египтян, их было не так легко растрогать, и мы удивляемся, что они так и не придумали бои гладиаторов в качестве национальной забавы. Их трогала и заинтересовывала сила, переходящая из состояния покоя в действие, сила, вкладывающая все свои силы в презрение к опасности и вопреки самому решительному сопротивлению.



Рис. 161.- Ассурбанипал, атакованный львами. Британский музей. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Темпераменты двух народов сильно различались, и к тому времени, когда их отношения стали тесными и постоянными, каждый из них уже слишком много думал, слишком много работал и слишком много создал для себя, чтобы под влиянием другого потерять свою оригинальность. Более того, две цивилизации никогда не проникали друг в друга. Их контакты были короткими и поверхностными. При великих фиванских завоевателях XVIII династии египетские армии продвинулись до Евфрата, и князья Месопотамии, возможно, на какое-то время признали сюзеренитет фараонов; это в какой-то степени доказывают многочисленные скарабеи с именем Тотмеса III, найденные в долине Хабуре,^[342] но после XIX династии их власть над этими далекими завоеваниями, должно быть, была утрачена. Доступ к ним преградили кхеты в Сирии, а несколько веков спустя в Египет вторглись Саргоны, которым так понравились его памятники, что они увезли некоторые из них, например, льва, найденного в Багдаде. На нем изображен овал фараона, который, как полагают, был одним из царей-пастухов.^[343] В промежутке импорт предметов роскоши, который осуществлялся через финикийцев, ввел несколько иностранных мотивов в репертуар ассирийских художников, таких как склонившийся сфинкс и цветок лотоса; крылатый шар также может быть египетским; но эти заимствования никогда не выходят за рамки деталей; Даже если бы они были гораздо более многочисленными, чем есть, они не лишили бы скульптуру месопотамских семитов права считаться независимым и автономным видом искусства, достоинства и недостатки которого объясняются врожденным гением расы, ее манерой поведения и верованиями, природными условиями ее дома и качествами различных используемых материалов".^[344]

Именно в таком же порядке идей мы должны искать причину различий, которые мы заметили между искусством ранней Халдейской монархии, как оно предстало перед нами в недавно открытых памятниках, и ассирийским искусством, каким мы его знаем со времен исследований в Хорсабаде, Нимруде и Кюнджике. Во всем этом кроется интереснейший вопрос для изучения историком. Какова природа связей, которыми скульпторы Калаха и Ниневии были связаны с теми, кто изваял статуи Сиртеллы, возможно, за тысячу лет до этого? Какое место занимает блестящее и плодотворное искусство Ассирии в череде этапов, сменявших друг друга по законам, которые управляли развитием человеческих обществ во все века и в любом месте? Вплоть до последних нескольких месяцев нам было трудно дать удовлетворительный ответ на этот вопрос. Ассирийское искусство представляло наблюдателю противоречивые черты, и нелегко было понять, как при столь живом чувстве формы и особенно движения оно могло допускать столько условностей и повторяться с такой настойчивостью и многословностью. Сочетание мастерства и неловкости, энергии и банальности было более чем удивительным. Но проблема решается сама собой, как только мы возвращаемся к искусству Халдеи, первенца двух братских народов и родоначальника месопотамской цивилизации.

Ассирийское искусство, даже в его самых древних произведениях, не было, как мы когда-то считали, примитивным или даже архаичным; не было оно и тем, что мы называем классическим искусством, искусством, использующим приобретенное мастерство для нового изучения природы и искреннего подражания ее красоте. Мы не станем называть это искусство развращенным или находящимся в упадке; это было бы преувеличением; но это было искусство, уже не находящееся в прогрессе, искусство, которое, ради быстрого и обильного производства, использовало обычные формулы, изобретенные умершими мастерами и переданные по традиции.

Возможно, мы можем дать более четкое представление о том, что мы имеем в виду под сравнением.

Со всеми оговорками, подразумеваемыми при таком сопоставлении, мы должны сказать, что халдейское искусство было для Ассирии тем же, чем греческое искусство Фидия, Праксителя и Лисиппа было для александрийского и греко-римского искусства, которое мы сейчас называем *эллинистическим*. В мастерских Ниневии, как и в мастерских Пергама, Родоса, Антиохии, Рима, можно было найти большую активность, большое мастерство и не мало науки; даже оригинальность была востребована, но скорее востребована, чем завоевана. Так мы видим в македонской и римской Греции: здесь одна школа привлекает внимание дерзким и, возможно, театральным исполнением, там другая посвящает свое мастерство патетическим сюжетам и пытается передать физическую агонию с помощью сокращенных мышц. Так было и в Ассирии. Легкость, с которой можно было резать алебастр и мягкий известняк, позволила художникам, работавшим на Ассурназирпала, придать орнаментам богатых изделий, которые они вырезали, изысканность и утонченность, невозможные в неподатливых камнях Халдеи. Два века спустя скульпторы Ассурбанипала искали новый элемент успеха в усложнении сцен, в изяществе исполнения, в живописных деталях пейзажных фонов, в возросшей стройности фигур и в определенной элегантности, распространяющейся на все композиции в целом.

Несомненно, что ни греки поздних веков, ни ассирийцы не изобретали и не творили в собственном смысле этого слова. Греческий скульптор, благодаря более глубокому пониманию истинных условий искусства и необходимости воспроизводить обнаженную натуру, конечно, не отказался от заботы о моделировании, но он смотрел на контуры и значение человеческого тела скорее глазами своих мастеров и предшественников, чем своими собственными. Именно этим мастерам он был обязан своей склонностью видеть один набор черт, а не другой, и давать форму той интерпретации, которая в целом и составляет греческий стиль.

Ассирийский скульптор находился примерно в том же положении, но поскольку его фигуры почти без исключения были задрапированы, ему было гораздо легче отбросить природу и впасть в манеру и рутину. Только когда ему приходится изображать животных, он, кажется, работает с живой модели. Человеческое тело, скрытое под длинными и тяжелыми одеждами, не обнаруживает достаточного интереса; все, что он видит - черты и профиль лица, горло, нижние части рук и ног - он обрабатывает по образцу, оставленному ему его халдейским предводителем. Во всей ассирийской скульптуре нет ни одной детали, изученной с натуры с верой и искренностью, как рука, плечо и спина в статуях Гудеа. Халдейский скульптор любил сильную лепку, и в этом его ассирийский ученик подражал ему с таким усердием, что дошел до преувеличения и чистой условности. Он завязывал колени своих фигур узлом, придавал им коленные чашечки, выступающие, как огромные боссы, и мускулы, настолько растянутые и рельефные, что они похожи скорее на тросы, чем на плоть и кровь. Это ранняя редакция уже старого сюжета. Мастер предан учеником, который копирует его манеры, а не красоту, и превращает многие из его прекрасных качеств в недостатки.

Теперь мы можем увидеть, как многому могут научить историка искусства халдейские раскопки и коллекция, которой Лувр обязан месье де Сарзеку. Эти открытия, по своей внутренней важности и свету, который они бросили на происхождение великой цивилизации, можно почти сравнить с открытиями Лепсиуса и Мариетта, с систематическими исследованиями и счастливыми находками, которые открыли нам Египет древней империи. Ассирийское искусство больше не является загадочным явлением. Как и египетскому искусству фиванской эпохи, ему предшествовало реалистическое и

натуралистическое, пылливое, простодушное и единоедушное искусство, которое тщательно изучало человеческую форму и таким образом создало один из оригинальных стилей античности, стиль, в котором, возможно, Греция в самом начале своего существования нашла самые полезные уроки и самые плодотворные предложения.

Как мы уже признались, мы можем составить лишь очень несовершенное представление о том, каким было искусство Халдеи в ее лучшие дни, в период ее молодости и свежести. Останки немногочисленны и малочисленны; это головы, отделенные от тел, которым они когда-то принадлежали, обломки разбитых рельефов и несколько небольших бронзовых и терракотовых статуэток. Даже если предположить, что новые открытия заполнят пробелы, так что развитие халдейско-ассирийского искусства можно будет охватить в целом, даже тогда оно, мы считаем, будет внутренним по отношению к египетскому. Несомненно, оно обладает определенными качествами, которых нет в последнем. Статуи из Телло отличаются свободой и энергичностью моделирования в некоторых частях, которые вряд ли можно ценить слишком высоко, а мемфитский художник никогда не высекал ничего столь полного интенсивной жизни и движения, как животные из Куюнджика; но, не обращая снова к уже подробно рассмотренным недостаткам, мы можем сказать, что высшим недостатком месопотамской скульптуры является отсутствие разнообразия.

Это мощное, но однообразное искусство. Для каждого класса фигур у него была только одна форма. Похоже, оно никогда не подозревало, насколько непохожи друг на друга люди при ближайшем рассмотрении; мы склонны считать, что оно никогда не делало портретов в истинном смысле этого слова. На протяжении многих веков она придерживалась общих и абстрактных типов, созданных вначале, и повторяла их с постоянством, которое неизбежно вызывает некоторую усталость у зрителя. Она также совершила ошибку, распространив, говоря метафорически, один цвет на все свои картины; как сказал бы музыкант, все ее композиции были в одном ключе; она всегда была серьезна, она не понимала, как можно смеяться или разгибаться. При разработке своих демонов он, конечно, искал столько уродства, сколько мог найти, но это было сделано для того, чтобы пугать, а не развлекать. Во всех остатках ассирийского искусства нет и следа игривого юмора, легкомысленного веселья, которое так заметно в некоторых египетских памятниках. В подчиненных частях некоторых рельефов периода Саргонидов мы находим определенные группы и сцены, относящиеся к тому, что мы должны назвать *жанром*, но ни здесь, ни в бронзах, ни в гравированных геммах, ни даже в терракотах мы не находим ничего, что приближалось бы к карикатуре. Комический элемент, без которого ни одно изображение жизни не может быть верным и полным, полностью отсутствует.

Последним недостатком ассирийского искусства является почти полное отсутствие женщины в его творениях. В Халдее мы находим ее в небольших бронзах и в нескольких глиняных фигурках; канефор с обнаженными руками и бюстом, богини-кормилицы, несущие ребенка на руках или прижимающие грудь открытыми руками, запомнились, но, похоже, такие темы рассматривались только в фигурках очень маленьких размеров. Во фрагментарных рельефах и статуях из Халдеи нет ничего, что позволило бы предположить, что женские формы, полностью или частично обнаженные, были отлиты или высечены в размере, приближающемся к натуральной величине. Еще меньше таких вещей было сделано в Ассирии, где до сих пор не найдено ни одной терракотовой фигуры даже божества, которому даны имена Истар, Бельтис, Милитта и Зарпаниту. Однако именно в Куюнджике был откопан единственный обнаженный женский торс, обнаруженный в Месопотамии. Он носит имя Ассурбилкала и сейчас, как мы уже говорили, находится в Британском музее.^[345] Среди слоновой кости, действительно, мы находим женские

статуэтки, в которых мы склонны узнать ту же самую богиню; но где были вырезаны эти слоновые кости? У нас есть все основания полагать, что некоторые из них были изготовлены финикийцами.

Настоящее национальное искусство Ассирии следует искать в дворцовых рельефах, а в этой длинной иллюстрированной хронике двора, погонь и царских походов женщина играет весьма подчиненную роль. Считается, что за богиню следует принять высокую безбородую особу, изображенную возле одного из дверных проемов дворца Ассурназирпала, на месте, обычно отведенном для божеств (рис. 162).^[346] Она крылата, ее волосы собраны на затылке, один длинный локон с кисточкой спадает почти до поясницы. Ее правая рука поднята, левая опущена; в левой руке она держит небольшой венок или гирлянду. Широкий пояс на талии ограничивает длинное одеяние, ниспадающее до ног, и мантию с бахромой и воланами. Сквозь эту драпировку, как и объем груди или бедер, не видно ничего, что указывало бы на женский пол, а драгоценности, которые можно заметить на шее, запястьях и в ушах, также можно найти на фигурах, которые, безусловно, являются мужскими. По сути, ничто не указывает на женщину, кроме расположения волос и некоторой незаслуженной утонченности в исполнении черт лица. И только по таким внешним признакам, по позе и костюму, можно узнать тех немногих женщин на барельефах. Это замечание справедливо как для царицы Ассурбанипала, так и для музыкантов, празднующих его победы, и пленниц, уведенных в рабство ассирийскими войсками.



Рис. 162.- Фигура богини. Британский музей. Нарисовано Кошельком.

Вряд ли можно сказать, что женщина занимала какое-то место в ассирийском искусстве; если она и была представлена, то только в своих одеждах. В длинной серии рельефов вы не найдете ни одного очаровательного разнообразия, которое придают египетскому искусству стройные формы богинь, цариц, танцовщиц и игроков на мандолине, которые заполняют картины и позволяют увидеть изящные контуры своих юных тел сквозь прозрачные одеяния. Однако, несмотря на все свои достоинства, искусство ассирийского скульптора далеко от

завершения. Его пренебрежение мягким благородством, присущим женской красоте, лишило его драгоценного ресурса; его работы лишены показательных контрастов, которые природа установила между формами мужчины и его спутницы. Мы старались отдать ему справедливость; мы стремились в полной мере осветить достоинства, которыми он привлекает наше восхищение, но мы не можем не видеть, что ему не хватает того, что мы нашли в Египте и снова найдем в Греции; ему не хватает очарования грации и света.



ГЛАВА III. ЖИВОПИСЬ.

В перечне различных методов, используемых семитами Месопотамии для обращения к интеллекту через глаза, мы посвятим отдельную главу живописи ради формы. Вид изображения, который мы называем этим именем, был известен ассирийцам и халдеям не больше, чем египтянам.^[347] Они любили яркие краски, но использовали их только для того, что, по сути, было иллюминацией; они раскрашивали фигуры и орнаменты, но никогда не *рисовали*, как это слово понимается во всех современных языках.

Пытаясь объяснить, как месопотамский архитектор маскировал под одеянием ярких оттенков бедность материалов, с которыми ему приходилось работать, мы показали, что он использовал цвет двумя разными способами, в зависимости от места, занимаемого в здании стеной, которую ему приходилось покрывать.^[348] В интерьерах комнат он в большинстве случаев довольствовался нанесением на штукатурку слоя какого-нибудь пигмента, который можно было легко обновить, когда он начинал выцветать; но в тех частях здания, которые подвергались воздействию погоды, и даже в некоторых комнатах, которые были предметом особого ухода, он прибегал к прочности эмали. Мы указали на излюбленные мотивы как в дистемперной росписи, так и в своеобразной мозаике, созданной глазурованными или эмалированными кирпичами; нам еще предстоит сказать, какие оттенки использовал эмалировщик и как он их применял. Наши цветные пластины дадут лучшее представление об этом декоре, чем мы можем передать словами (пластины XIII., XIV. и XV.).^[349]

В коврах, которые до сих пор ткут в Малой Азии, Курдистане, Хорасане и Персии, есть цвета одновременно яркие и мягкие, которые постоянно радуют глаз знатока. Мы можем указать, например, на некоторые красные и зеленые цвета, на которые европейские производители смотрят в отчаянии, несмотря на ресурсы современной химии. Такая свежесть и насыщенность оттенка объясняется почти исключительным использованием растительных красителей. Курд или туркоман добывает их из горных растений, иногда из стебля или корня, иногда из цветка или семени. [350] Эти изобретения и рецепты передавались из поколения в поколение на протяжении многих веков; секрет многих красителей, должно быть, был открыт задолго до падения Ниневии или начала вавилонского упадка. До самых последних дней античности красильщики Месопотамии славились своими процессами и гармоничным великолепием красок. Со времен Навуходоносора жители этого региона многое забыли и ничему не научились, пожалуй, только тому, как ускорить обезлюдение своей страны с помощью пороха. Всем профессиональным мастерством и творческой активностью, которыми они еще могут похвастаться, они обязаны выживанию этой древней индустрии, чьи традиции и практические методы сохранились в хижине горца, под шатром кочевника и на базарах, где так много ловких ткачей повторяют с удивительной быстротой руки и точностью глаза узоры и мотивы тридцати-сорокавековой давности.

Среди красящих веществ, до сих пор используемых в шерстяных тканях Леванта, найдется очень мало таких, с которыми древние не были знакомы, и, возможно, они использовали некоторые из них в своих рисунках; но последние были не более чем слабыми тенями, когда их обнаруживали, и они быстро исчезали, когда их выставляли на воздух. Иначе обстояло дело с теми, что подверглись воздействию огня. Их можно было снять и проанализировать. Но эмалиер ограничивался почти исключительно минеральными красками, состав которых мы можем описать только сейчас.

Чаще всего использовались два цвета - синий и желтый. Фон почти всегда был синим (пластины XIII. и XV.), а большинство фигур - желтыми. Некоторые детали были усилены черными и белыми штрихами. На кирпиче, изображающем короля в сопровождении слуг (плита XIV., рис. 1), королевская диадема белая, волосы, бороды, банты и сандалии - черные. Красный цвет встречается лишь в нескольких орнаментальных деталях (*Там же*, рис. 2). Зеленый цвет еще более редок. Он был найден в Хорсабаде. Во фрагменте росписи по лепнине он служит основанием, на котором рельефно выделяются фигуры; [351] а в эмалированном кирпичном декоре на стене гарема (т. I, рис. 101) он использован в листве дерева, которое на первый взгляд выглядит как апельсиновое; однако его листья скорее похожи на листья яблони (см. пл. XV, рис. 3).

По мнению сэра Х. Лэйарда, синий цвет, который в таком большом количестве наносился на эмалированные кирпичи, был получен из оксида меди, смешанного с небольшим количеством свинца, последний металл был введен для того, чтобы сделать смесь более легкоплавкой. [352] Этот анализ применим только к кирпичам Нимруда. В период Саргонидов, по-видимому, использовался другой процесс, заимствованный, возможно, из Египта. Плейс рассказывает, что в ходе своих раскопок он нашел два цветных блока в одном из офисов в Хорсабаде. Один из этих блоков, весом около двух фунтов с небольшим, был синего цвета. Художник в то время занимался копированием в акварели декора одной из стен, покрытой эмалированным кирпичом. Чтобы максимально приблизиться к оттенку оригинала, ему пришла в голову мысль использовать ассирийскую синь. Но та оказалась неподатливой и не смешивалась, оставляя стекловидный осадок на дне чашки. Сначала предполагалось, что долгое пребывание в земле лишило его некоторых качеств, но более поздний анализ объяснил эту трудность более удовлетворительным образом. Его

непригодность для использования в качестве акварели не была результатом каких-либо изменений. Будучи предназначенным для использования в качестве глазури или эмали для керамики, он состоял из растертого в порошок ляпис-лазури[353].

ПЛАТА XIII

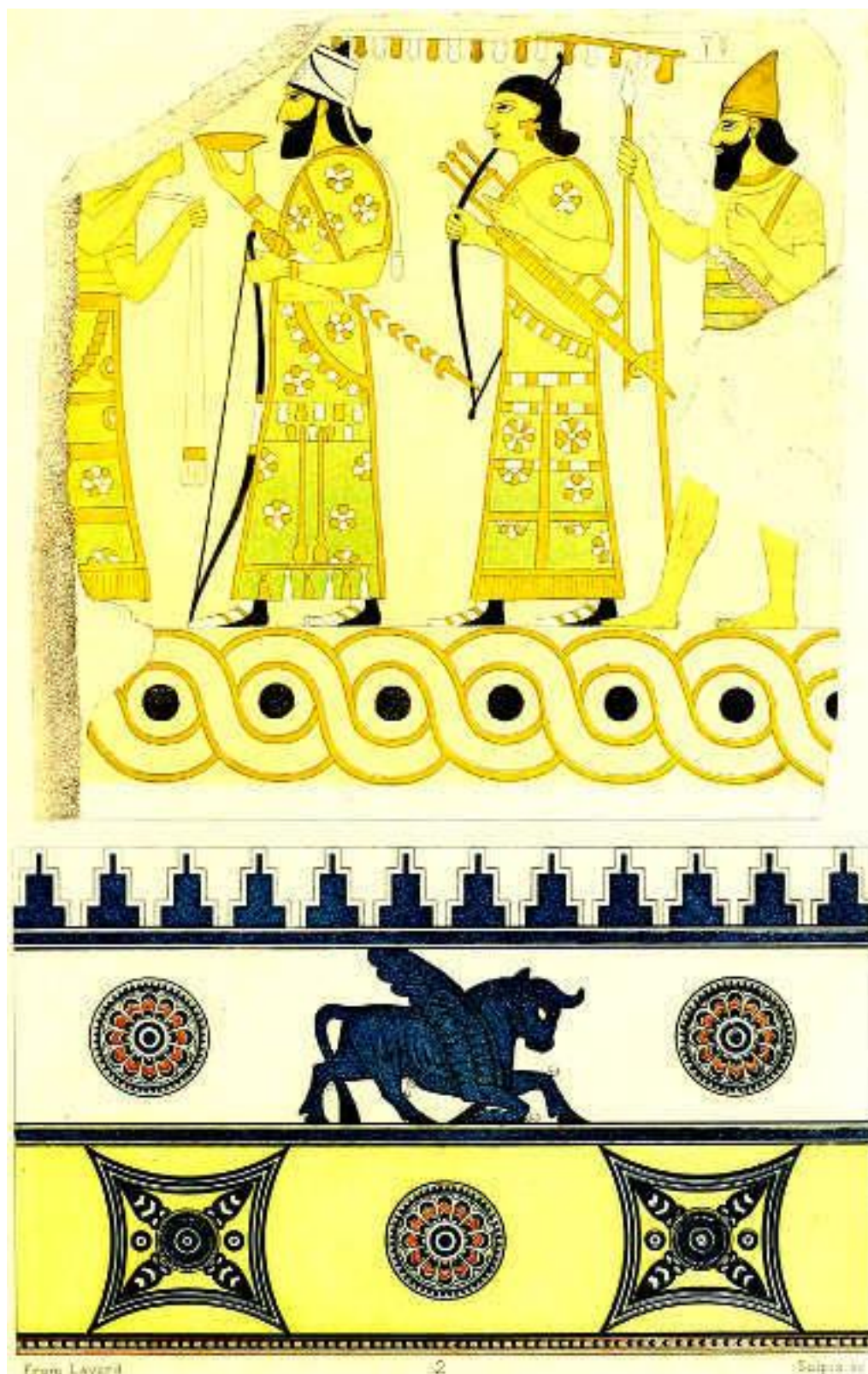


Из Layard Sulpis sc.

ЭМАЛИРОВАННЫЙ КИРПИЧ ИЗ НИМРУДА

Британский музей

ПЛАТА XIV.



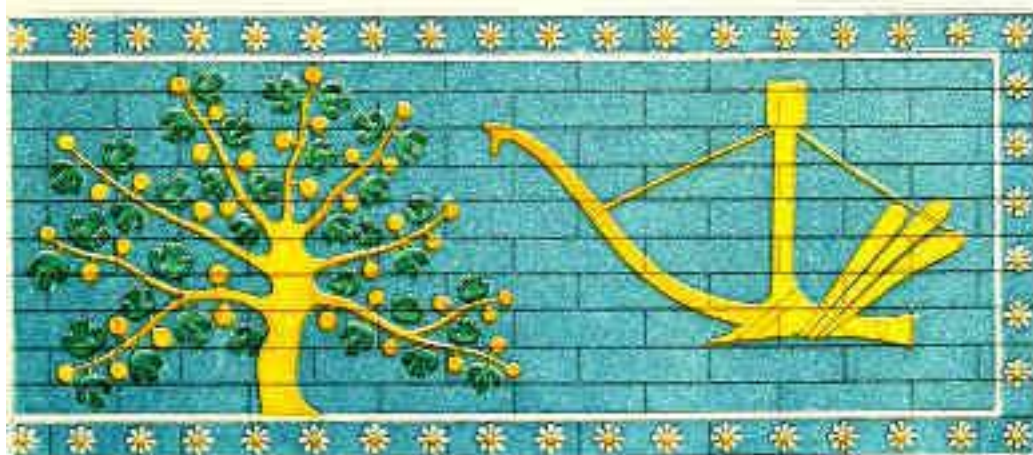
Из Layard Sulpis sc.

1. ЭМАЛИРОВАННЫЙ КИРПИЧ

2. ФРАГМЕНТ РОСПИСИ ПО ШТУКАТУРКЕ

Из Нимруда

ПЛИТА XV



После Ф. Томаса Сульпис Ск.

ЭМАЛИРОВАННЫЕ КИРПИЧИ В ГАРЕМЕ

Хорсабад

Имп. Ш. Шардон

Халдеи широко использовали ляпис, который они импортировали из Центральной Азии. Родиной этого минерала является область, называемая сейчас Бадакшан, в Бактриане, откуда в древности пришло то, что Теофраст называет скифским камнем. Караваны привозили его в верхнюю долину Тигра, откуда он путь в Вавилон и даже в Египет. В надписях Тотмеса III упоминается хороший вавилонский *хесбет* среди предметов, предложенных фараону ротенну, или народом Сирии[354].

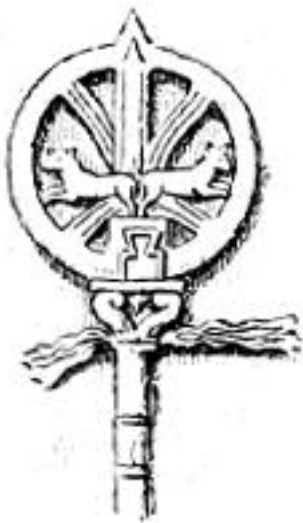
Этот мелкий ляпис-порошок, тесно соединенный с глиной при обжиге, давал твердую эмаль очень чистого цвета. Если его смешать с каким-либо консистентным веществом, его можно использовать для скульптур; возможно, таким образом был получен синий цвет, которым подкрашивали некоторые аксессуары.

Желтый цвет - это антимониат свинца, содержащий определенное количество олова; его состав такой же, как у пигмента, который сейчас называется неаполитанским желтым.[355] Белый цвет - это оксид олова, так что арабы не заслуживают той похвалы, которой они долго пользовались, будучи первыми, примерно в IX веке н. э., кто использовал белый цвет такого состава.[356] Черный цвет - это, возможно, животный пигмент.[357] Зеленый цвет мог быть получен путем смешивания синего и желтого пигментов, например, охры с оксидом меди. Что касается красного, то ни один цвет не является более легким для получения. Эмальеры Нимруда использовали, возможно, субоксид меди,[358] в то время как эмальеры Хорсабада применяли оксид железа, из которого состоит наш красный мел.[359] Мы можем спокойно исследовать последний. Лепешка красного цвета, найденная Плейсом, весила около пяти с половиной фунтов. Он легко растворяется в воде.

Вся палитра состояла из пяти-шести цветов, и их состав был настолько прост, что никакие попытки создать с их помощью видимость реальности не увенчались бы успехом. В целом месопотамская живопись была чисто декоративной; ее орнаментальная цель ни на минуту не упускалась из виду, а формы, заимствованные из органического мира, всегда имели своеобразный характер. Когда вводились фигуры людей и животных, они никогда не изображались вовлеченными в действие, которое само по себе могло бы возбудить любопытство зрителя; их формы не изучались с той религиозной тщательностью, которая доказывает, что художника побудила их красота и грация движений выделить им место в своей работе. Здесь нет теней, отмечающих чередование плоскостей; в выборе плоских оттенков художник не позволил себе быть привязанным к факту. Так, на фризе, фрагмент которого мы приводим у подножия нашей плиты XIV, изображен синий бык, только копыта и кончик хвоста черные. На постаменте из гарема Хорсабада лев, птица, бык, дерево и плуг - все желтые, без изменения оттенка (Пл. XV.) В глазурованном кирпиче, на котором изображен сюжет, так часто обрабатываемый скульпторами (Пл. XIV., рис. 1), художник попытался составить некое подобие картины, но даже здесь цвета откровенно условны. Плоть и одеяния с орнаментом выполнены в разных оттенках желтого. Он не пытается подражать настоящим краскам природы; все, о чем он заботится, - это порадовать глаз и разнообразить монотонность широких поверхностей, оставленных архитектором не нарушенными. Крылатые джинны и фантастические животные могли бы использоваться для этой цели не меньше, чем лада и пальметта, но как только их стали использовать, они превратились в чистый орнамент. В декоре, подобном архивольтам в Хорсабаде (т. I, рис. 124), большие розетки имеют ту же ценность и яркость тона, что и фигуры, которыми они разделены; белизна их лепестков может даже придать им большее значение и силу притягивать взгляд зрителя, чем фигурам с их желтыми драпировками.

Если бы ниневийские кирпичи так и не были найдены, нас могли бы ввести в заблуждение выражения, использованные Ктесиасом при описании изображений, которые он видел в

Вавилоне на стенах царского города: "Там можно было увидеть, - говорит он, - всевозможных животных, изображения которых были нанесены на кирпич еще необожженным; *эти фигуры имитировали природу с помощью цвета*"[360]. Мы не можем сказать, принадлежат ли слова, выделенные нами курсивом, тексту Ктесия, или же они добавлены Диодором, чтобы завершить фразу. Несомненно, что они дают ложное представление о расписных украшениях. Те, кому они были доверены, не больше думали подражать настоящим краскам природы, чем художники, которым мы обязаны глазурованными изразцами турецких и персидских мечетей. Последние, правда, в своей схеме орнамента не отводили места фигурам ни людей, ни животных, и в этом они проявили, возможно, более тонкий вкус. Львы и быки на фризах, несомненно, произвели свой эффект, но все же наш интеллект испытывает небольшой шок, обнаружив, что они лишены своих истинных цветов и предстают перед нашими глазами в виде некой пародии на себя настоящих. Вещи, используемые в качестве украшений, не имеют собственного неотъемлемого цвета; художник-декоратор волен извращать свои линии и варьировать оттенки по своему усмотрению; его работа будет оцениваться по результату, и пока он гармоничен и приятен для глаза, ничего больше не требуется. Поэтому в целом мы склонны считать шедеврами ассирийского эмалиера некоторые из тех плит фаянса, на которых нет ничего, кроме определенных орнаментальных линий и сочетаний, подсказанных геометрическими и растительными формами, но разработанных его собственной, ничем не ограниченной фантазией. Если бы он решительно продолжал идти по этому пути, то, возможно, создал бы нечто, достойное сравниться по изяществу и разнообразию с чудесным фаянсом Персии.



ГЛАВА IV. ПРОМЫШЛЕННЫЕ ИСКУССТВА.

§ 1. Керамика.

Из всех материалов, использовавшихся жителями Месопотамии, глина была первым и, безусловно, самым важным материалом. Из глины изготавливались высушенные на солнце кирпичи, из которых строились великие здания, обожженные кирпичи, которыми обкладывались искусственные курганы, на которых стояли эти здания, и эмалированные кирпичи, позволявшие покрывать некоторые части богатым полихроматическим декором.

Фигуры богов и демонов, которым они поклонялись, и гробницы, в которые их помещали после смерти, были сделаны из этого же материала. Именно на глине они научились писать; именно плитам из терракоты их цари доверяли память о своих победах и актах преданности, а частное население - свои обязательства и договоры, которые они заключали. На протяжении тысячелетий на глиняных табличках хранились не только длинные тексты, но и оттиски печатей, каждая из которых представляет собой подпись. Будучи влажной и мягкой, глина легко принимала любой символ, который человек решил нанести на нее; после обжига эти символы становились практически неразрушимыми.

Привыкшие использовать непревзойденную покорность размятой земли в столь разных целях, халдеи, должно быть, очень рано стали использовать ее в бытовых целях, для приготовления пищи, хранения зерна, фруктов и жидкостей. Как и все остальные, они, должно быть, начинали с того, что формировали такую посуду пальцами и сушили ее на солнце. Немногие остатки этих ранних попыток сохранились. Изобретение гончарного круга и печи для обжига должно было произойти в очень отдаленный период как в Египте, так и в Халдее. Самые древние вазы, найденные в стране, взятые из гробниц в Варка и Мугейр, были обожжены в печи. Некоторые, однако, похоже, не были "брошены" на колесо. Толщина их стенок и неправильная форма позволяют предположить, что гончар лепил их тыльной стороной ладони (рис. 163-165). Паста грубая; она смешана с измельченной соломой, которая то тут, то там виднеется на поверхности; нет ни орнамента, ни глазури, а изгибы лишены изящества[361].



Рис. 163-165. Халдейские вазы первого периода. Британский музей.



Рис. 166-168.- Халдейские вазы второго периода. Британский музей.

Некоторые другие вазы, найденные в тех же могильниках, относятся к более поздней эпохе. Они свидетельствуют о реальном прогрессе в искусстве. Два примера мы уже приводили в нашем первом томе (рис. 159 и 160); еще три даны на рис. 166-168. Корпус более тонкий, иногда покрыт легкой глазурью; украшений по-прежнему нет, но формы явно намечены, и не без различий. Эти предметы были брошены на колесо, и ловкость их изготовителя подтверждается мастерством, с которым прикреплены их ручки.



Рис. 169.- Халдейская ваза, высотой около 4 дюймов. Британский музей.

У нас нет возможности определить даже приблизительную дату ваз, найденных в других частях Халдеи. Любопытная ваза из Хиллаха может быть отнесена к гораздо более позднему периоду, однако только на основании ее формы (рис. 169). В целом она имеет форму ковша. Тулово украшено вырезанными в его толще и оторванными от фона треугольниками. Во всем этом чувствуется стремление к эффекту, что говорит о декадансе. Ничего подобного не было найдено в Ассирии, датируемой девятым, восьмым или седьмым веками. Сэр Х. Лэйард привез из Нимруда некоторое количество ваз, демонстрирующих реальный прогресс даже по сравнению с остатками второго периода халдейской керамики. Среди них были некоторые изделия причудливой формы, такие как шестиугольная ваза со слегка вогнутыми сторонами, изображенная на рис. 170. К этому же классу относится очень распространенная форма с заостренным основанием, которое можно было воткнуть в песок (рис. 171), и большие бутылки, изображенные на рис. 172 и 173. Рядом с этими не слишком изящными изделиями мы находим некоторые формы, одновременно простые и счастливые, и более чем в одном случае сравнимые с теми, которые греки приняли в более поздние годы. Следует отметить бокалы с ножками и без (рис. 174-176), кувшин хорошей формы (рис. 177) и несколько амфор с разнообразными очертаниями. Одна из них имеет длинное горлышко и две очень маленькие ручки (рис. 178), ручки двух других крупнее и более смело выделяются, а у одной они закручены и напоминают веревки.

Ваза, изображенная на рисунке, как и многие другие из этого же места, глазурованная, причем глазурь двух цветов: голубовато-зеленая вокруг горлышка и решительно желтая на тулове. На линии, где они встречаются, оба цвета переходят один в другой, создавая далеко не приятный эффект.

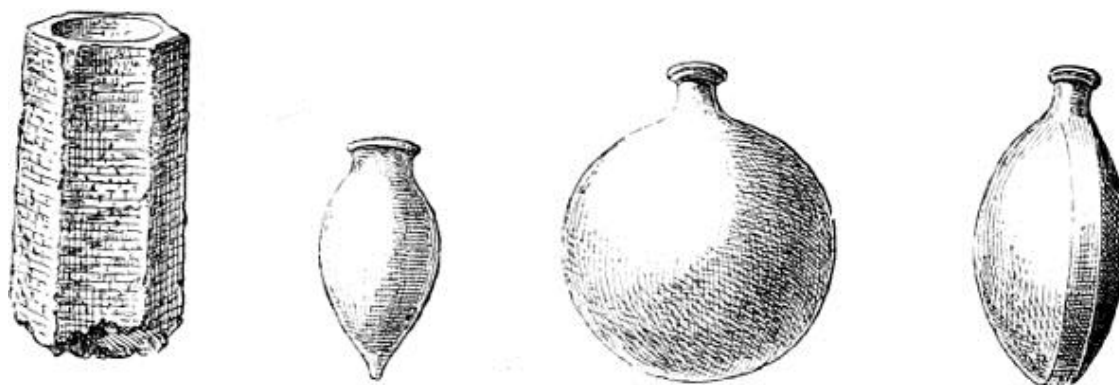


Рис. 170-173.- Ассирийские вазы; из Layard.

Следует заметить, что декор на всех этих предметах очень незначительный. Мы можем указать лишь на двойной ряд шевронов на одной из амфор (рис. 178) и воротник из перевернутых листьев вокруг алебастрона, найденного в том же месте (рис. 181).



Рис. 174-176.- Гоблеты; из Layard.



Рис. 177.-Евер; из Layard.



Рис. 178-180.-Амфоры; из Layard.



Рис. 181.-Алабастрон; из Layard.

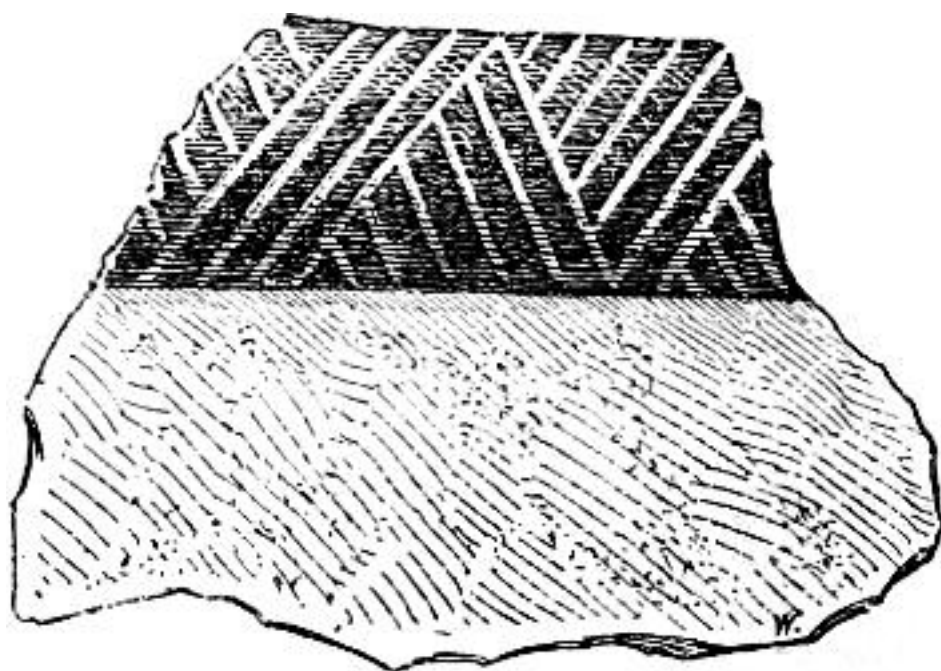


Рис. 182.- Фрагмент вазы. Британский музей.

Вкус к украшению своих работ, похоже, распространился среди ассирийских гончаров между девятым и седьмым веками до н. э. По крайней мере, многие его следы были найдены среди останков в Куюнджике. Дату мы можем определить по фрагменту, на котором встречается имя Эсархаддона, буквы которого выделяются на тусклом черном фоне. Больше никаких украшений, кроме линии зигзагов, прорисованных каким-то коричневым пигментом, нет. Фрагмент, который мы воспроизводим (рис. 182), был частью другой вазы, украшенной таким же образом. Мы не можем указать ни одного полного образца этой работы, но, сравнивая множество фрагментов из одного и того же места, мы можем получить некоторое представление о вкусе в керамике, который преобладал при Саргонидах. Ваза, на которой кистью были выведены некоторые арамейские иероглифы, была украшена полосами красновато-коричневого пигмента, идущими вокруг горлышка и тулова через неравные промежутки (рис. 183).^[362] В другом месте мы находим более сложную форму того же орнамента. Горизонтальные полосы разделены своеобразной решеткой, в которой линии пересекаются друг с другом, иногда под прямым углом, иногда под косым, а в пустых местах мы находим часто повторяющийся мотив, который с первого взгляда можно принять за греческую *сигму*. Сходство, надо ли говорить, чисто случайное (рис. 184). Можно также упомянуть фрагмент, поверхность которого испещрена красновато-коричневыми пятнами на светло-желтом фоне (рис. 185). Насколько нам известно, единственным полным примером такого декора является прекрасный кубок, откопанный Плейсом в кургане Джиган (рис. 186).^[363]



Рис. 183. Фрагмент вазы. Британский музей.

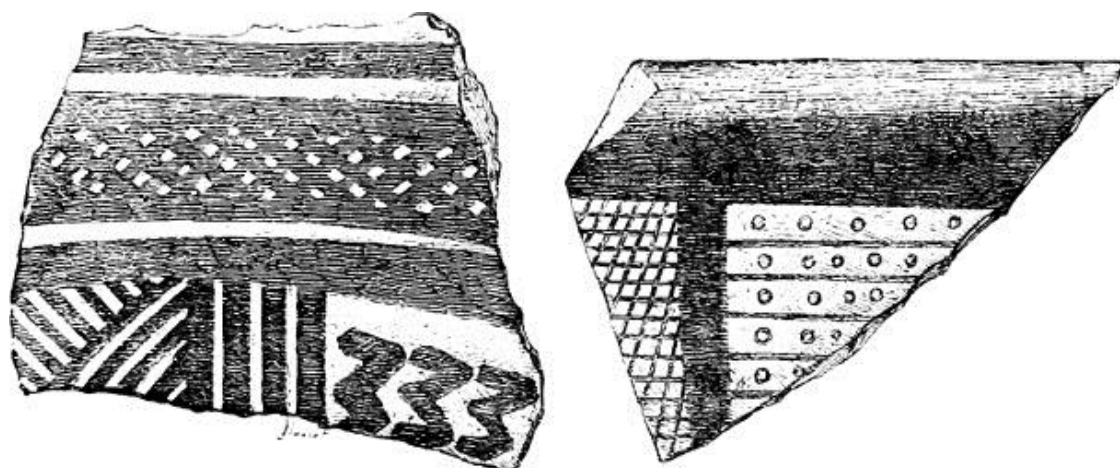


Рис. 184, 185 - Фрагменты ваз. Британский музей.

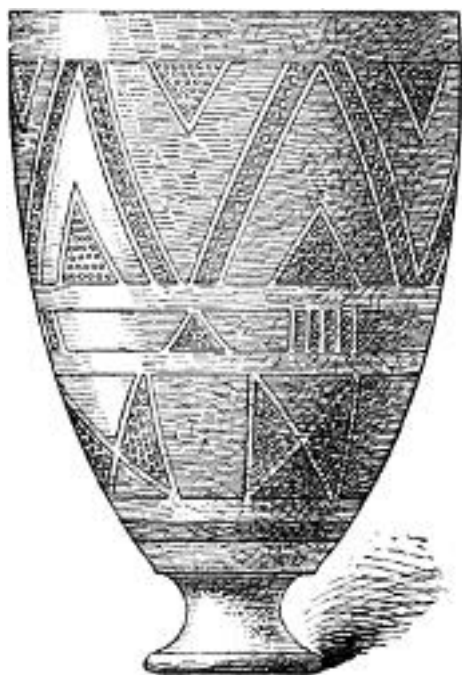


Рис. 186.- Гоблет. Высота 5 дюймов. Лувр.

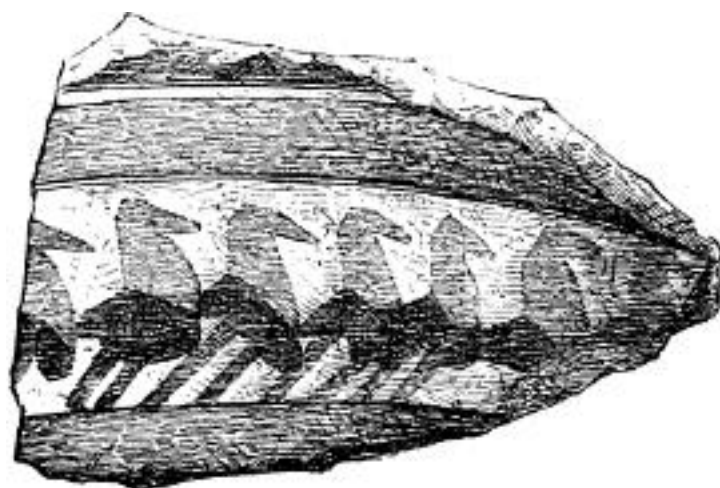


Рис. 187.- Фрагмент вазы. Фактический размер. Британский музей.

Во всех этих фрагментах декор чисто геометрический; он состоит из линий, пятен и других мотивов, не имеющих отношения к органическому миру. Однако, похоже, был сделан шаг вперед. На некоторых других фрагментах из тех же районов на полосах и между противоположными треугольниками изображены грубо нарисованные птицы (рис. 187 и 188). Тот же мотив мы найдем на Кипре, в Микенах и Афинах, в керамике, образующей переход между чисто геометрическим периодом и тем, в котором начинается имитация жизни. На фрагменте, который дразняще мал, мы видим три львиные лапы, играющие с орнаментом шахматной доски. По нижней части проходит ряд клинописных знаков (рис. 189).

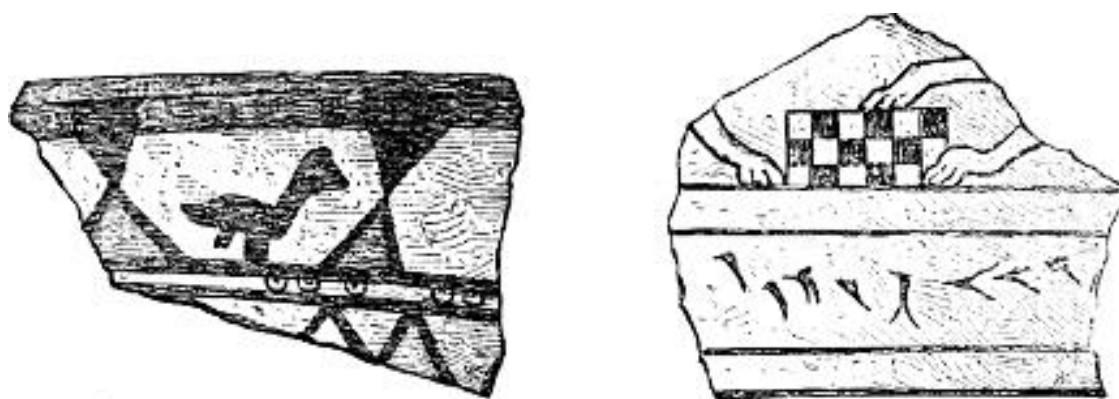


Рис. 188, 189 - фрагменты ваз. Фактические размеры. Британский музей.

Эти фрагменты, взятые в целом, показывают, что к концу ассирийского периода были предприняты определенные усилия по изготовлению украшенной керамики. Почему эта попытка не была продолжена? Почему глиняные вазы не покрывались орнаментами, которые по богатству и разнообразию могли бы сравниться с теми, что высекались или выбивались из камня или дерева, слоновой кости или металла? Причину, как нам кажется, можно угадать. Глина казалась настолько распространенным материалом, что они никогда не думали использовать ее для предметов роскоши, для чего-то, что требовало большого мастерства в изготовлении или чем мог гордиться владелец. Когда им нужны были изящные вазы, они обращались к бронзе; бронзу можно было позолотить, дамаскировать золотом и серебром, и при такой обработке она радовала глаз и вызвала больше мыслей и изобретательности со стороны художника, чем простая глина. Греция возвела расписную вазу в ранг произведения искусства. Только ее вкус мог заставить нас забыть о бедности материала в благородстве формы и красоте декора; мы увидим, что ее художники первыми придали фаянсовым кувшинам или чашам большую ценность для истинного ценителя, чем если бы они были из массивного золота или серебра.

В период, о котором мы сейчас говорим, месопотамцы иногда пытались покрывать свои вазы эмалью. В Британском музее хранится несколько образцов керамики, покрытой голубой глазурью, подобной египетскому фаянсу.^[364] Здесь и там голубой цвет под действием времени стал зеленым. Одна из ваз, воспроизведенная выше (рис. 180), относится к этому классу. Вазы того же типа, покрытые довольно толстым слоем синей и желтой эмали, были найдены среди мусора в Бирс-Нимруде в Вавилоне,^[365] но трудно с уверенностью определить их точную дату. С другой стороны, по общему мнению, большие глиняные гробы, привезенные из погребальных курганов Нижней Халдеи, являются очень поздними. По стилю небольшие фигурки, которыми они украшены, напоминают медали и наскальные скульптуры парфян и Сасанидов^[366].

Искусство изготовления стекла, появившееся в Египте по крайней мере во времена первой фиванской династии,^[367] было изобретено в Месопотамии или завезено туда в очень ранний период. В древнейших халдейских гробницах стеклянных предметов не найдено, но они в изобилии встречаются в развалинах ассирийских дворцов. Было откопано огромное количество маленьких стеклянных бутылочек, напоминающих по форме греческий *алабастрон* или *арибаллос*^[368]; многие из них стали блестяще-радужными от долгого пребывания в земле.^{[Ваза, найденная Лэйардом в Нимруде, с выгравированным именем Саргона чуть ниже горлышка, обычно считается самым древним из известных образцов прозрачного стекла (см. рис. 190).^[370] Она была выдута целиком, а затем внутренняя часть вырезана с помощью инструмента, оставившего легко заметные следы своего прохождения; этот инструмент, несомненно, был установлен на токарном станке. Однако сэр Х. Лэйард}

считает, что многие из найденных им стеклянных предметов гораздо старше и относятся к самому началу ассирийской монархии, но их материал непрозрачный и цветной.[371] Несколько браслетов из черного стекла, которые были откопаны в Куюнджике, доказывают, что обычные украшения иногда из этого материала; также были найдены стеклянные бусины, иногда круглые, иногда плоские. 372] Стеклянный цилиндр или трубка, неизвестного назначения, была найдена Лэйардом в Куюнджике; она покрыта декором из ромбов с вогнутой поверхностью (рис. 191).



Рис. 190. Стеклянная ваза или бутылка. Высота 3½ дюйма. Британский музей.



Рис. 191. Стеклянная трубка. Высота 8¾ дюйма. Британский музей.

Любопытно, что от ассиро-халдейского периода до нас не дошло ни одного цилиндра или конуса из терракоты или стекла. Глина, несомненно, считалась слишком распространенным материалом для такого использования, а что касается стекла, то они еще не научились делать его достойной заменой *pietra dura*, как это сделали греки и римляне в более поздние времена.

Прежде чем оставить тему стекла, мы не должны забыть упомянуть об очень любопытном предмете, найденном Лэйярдом в Нимруде, во дворце Ассурназирпала, по соседству со стеклянной бутылкой и двумя алебастровыми вазами, на которых значится имя Саргона. Это линза из горного хрусталя; ее выпуклая грань, похоже, была установлена с некоторой неуклюжестью, напротив гранильщика на его круге. Несмотря на несовершенство огранки, она могла использоваться либо как увеличительное, либо, при очень сильном солнце, как горящее стекло.[373] Тонкость работы на некоторых цилиндрах и мельчайшие клинья на некоторых терракотовых чашах уже привлекли внимание, и возник вопрос, не могли ли ассирийцы быть знакомы с каким-нибудь средством для улучшения зрения, подобным нашему увеличительному стеклу. Трудно, однако, сделать какой-либо определенный вывод на основании одной такой находки; но если обнаружатся еще какие-либо линзы, мы можем с полным основанием предположить, что писцы и гранильщики Месопотамии знали, как укрепить свое зрение. В любом случае можно с уверенностью сказать, что это самый древний предмет такого рода, дошедший до нас из античности.

§ 2. Металлургия.

Даже в то время, к которому нас переносят древнейшие могилы в Варке и Мугейре, металлургия в Халдее была уже далеко развита. Каменные орудия труда и оружие по-прежнему находят в этих гробницах в большом количестве;[374] но рядом с ними мы находим медь, бронзу, свинец, железо и золото. Только серебро отсутствует.

Медь, похоже, первой из всех металлов привлекла внимание человека и стала производиться им. Это объясняется отчасти тем, что она часто встречается в своем родном состоянии, отчасти тем, что ее можно выплавлять при сравнительно низкой температуре. Мягкая и пластичная, медь с ранних времен оказала человеку множество услуг, и как в Халдее, так и в долине Нила он очень скоро научился значительно увеличивать ее твердость, смешивая с ней определенное количество олова. Откуда взялся последний материал? В случае Месопотамии мы можем ответить на этот вопрос не больше, чем в случае Египта; в горных цепях Курдистана или Армении до сих пор не обнаружено месторождений олова.[375] Как бы то ни было, использование олова и знание его свойств в качестве сплава с медью относится к очень отдаленному периоду истории цивилизации. В естественном состоянии олово всегда встречается в комбинациях, но руда, содержащая его в виде оксида, не похожа на обычную породу; она черная и очень плотная; как только внимание было обращено на подобные вещи, ее должны были заметить, и не требовалось большого нагрева, чтобы заставить ее дать содержащийся в ней металл. Мы не знаем, где были проведены первые эксперименты. Применение чистого олова очень ограничено, и мы не можем даже предположить, как было сделано замечательное открытие, что его добавление в очень малых количествах к меди дает драгоценный металл, который мы называем бронзой. В погребальной мебели, которой были заполнены древнейшие халдейские гробницы, мы уже находим больше бронзы, чем чистой меди[376].

Свинец встречается редко. Можно упомянуть кувшин из этого металла и фрагмент трубы, выкопанной Лофтусом в Мугейре.[377] Любопытно, что железо, хотя и было далеко не так распространено, не было неизвестно. Железо нигде не встречается в самородном состоянии

на поверхности нашей планеты, кроме как в аэролитах. Его обнаружение и извлечение из руды требует больше времени и усилий и гораздо более высокой температуры, чем медь или олово. Эти трудности уже были преодолены, но выплавка железной руды все еще оставалась настолько утомительной операцией, что бронза была в гораздо более широком употреблении. Железо считалось драгоценным металлом; из него не делали ни оружия, ни посуды, ни инструментов; оно использовалось почти исключительно для личных украшений, таких как кольца и браслеты[378].

Золото, которое в чистом виде находят в жилах некоторых горных пород и в руслах горных потоков, причем в кусках разного размера - от пылинки до самородка весом в много фунтов, должно было очень скоро привлечь внимание человека и возбудить его любопытство своим цветом и блеском. Мы находим его в гробницах вперемешку с предметами из камня и бронзы. Из него изготавливали круглые бусы для ожерелий, серьги и перстни не слишком изящного дизайна.



Рис. 192.- Железный мотыга; из Place.

Если, когда халдеи строили свои первые города, они уже умели использовать металлы в столь разнообразных целях, то вряд ли они могли не сделать еще больших шагов в том же направлении. Чтобы оценить достигнутый прогресс, нам достаточно оказаться среди ассирийских развалин и окинуть взглядом грабежи, сделанные на них Боттой, Лэйярдом и Плейсом. Металл здесь встречается во всех формах и обрабатывается с мастерством, которое смеется над трудностями. Наряду с уже упомянутыми металлами встречаются серебро и сурьма,[379] и, что более странно, железо в изобилии. Раскопки в Варке, похоже, доказывают, что халдеи начали использовать железо раньше, чем египтяне;[380] в любом случае оно производилось и использовалось в гораздо больших количествах в Месопотамии, чем в долине Нила. Нигде в Египте не было сделано находок, которые можно было бы сравнить с комнатой, полной инструментов, найденных в Хорсабаде, к удивлению и восторгу М. Плейса.[381] Там были крюки и захваты, прикрепленные тяжелыми кольцами к цепным тросам, подобным тем, которые сейчас используются для якорей кораблей; там были кирки, мотыги, молоты, лемехи. Железо было превосходным. Кузнецы, работавшие на

раскопках, делали из него серпы, шины для колес телег, винты и гайки. За исключением персидского железа, пользующегося заслуженной репутацией, он, по его словам, никогда не имел дела с чем-то лучшим, чем это. Его резонанс был поразительным. Когда молоток падал на него, он звенел, как колокол. Все эти инструменты были симметрично расположены вдоль одной стороны камеры, образуя стену из железа, на выкапывание которой ушло три дня. После измерений Плейс оценил общий вес в сто шестьдесят тысяч килограммов (около 157 тонн)[382].

По словам того же исследователя, некоторые из этих орудий, напоминающие по форме острый молоток скульптора, были вооружены стальными остриями (рис. 192).[383] Пока его утверждение не подтверждено, мы можем спросить, не мог ли Плейс в данном случае быть обманут внешним видом. Прежде чем допустить, что ассирийцы знали, как увеличить твердость железа, обрабатывая его дозой углерода, мы должны иметь свидетельства какого-нибудь компетентного и тщательного аналитика.

Однако несомненно, что в девятом и восьмом веках этот народ использовал железо более свободно, чем любой другой народ того времени. Так, несколько предметов, которые на первый взгляд кажутся сделанными из цельной бронзы, имеют железную сердцевину внутри более или менее тонкой оболочки из другого металла. Доктор Бирч обратил мое внимание на многочисленные примеры такого производства в Британском музее, на фрагменты рукояток, шин и различных орудий и утвари из Куюнджика и Нимруда. Железо можно было отчетливо увидеть на изломах. Ассирийцы придерживались бронзовой оболочки, потому что этот металл был более приятен глазу и легче украшался, чем железо, но именно на последнее они рассчитывали, чтобы придать ему необходимую твердость и устойчивость. Контакт и сцепление между двумя металлами были полными. Из этого специалисты сделали вывод, что бронза была нанесена на железо в жидком состоянии[384].

Достаточно легко понять, как жители Месопотамии стали так широко использовать железо в орудиях своего производства; это произошло потому, что они были ближе, чем любой другой народ, к тому, что мы можем назвать источниками железа. Под этим мы понимаем страну, в которой все традиции, собранные и сохраненные греками, сходятся в том, чтобы поместить колыбель металлургии - регион, ограниченный Эвксинским морем, Кавказом, Каспием, западным краем плоскогорья Ирана, равнинами Месопотамии, Тавром и высокими землями Каппадокии. Чтобы найти месторождения, из которых Ниневия и Вавилон черпали неисчерпаемые запасы, не нужно идти дальше северных склонов Армении, в страну халибов, легендарных предков наших горных инженеров. Горы Тиджарис, расположенные в нескольких днях пути от Моссула, содержат минеральные богатства, которые с наибольшей выгодой можно было бы разрабатывать в любой стране, кроме Турции[385].

Бронза была зарезервирована для таких предметов, которые мы должны были сделать из какого-нибудь драгоценного металла. Ботта и Плейс нашли множество фрагментов бронзы, но именно Лэйярду мы обязаны самой богатой и разнообразной коллекцией бронзовой утвари. Она была найдена им в одной из комнат дворца Ассурназирпала в Нимруде.[386] Металл был проанализирован и показал, что он содержит в среднем десять процентов олова.[387] Эти пропорции мы можем назвать нормальными и рассчитанными для получения наилучших результатов. В одном из маленьких колокольчиков, которые подвешивали к шеям лошадей, пропорция была совсем другой: там было около пятнадцати процентов олова. Таким образом надеялись получить более чистый по тону и резонансный сплав.

Чистая медь, по-видимому, использовалась только для изготовления кухонной утвари, например больших котлов, которые часто использовались в качестве сундуков для хранения мелких металлических предметов, таких как маленькие колокольчики, о которых мы уже говорили, розетки, пуговицы, ножки еще не установленных столов и стульев и т. д. [388] Вероятно, эти сосуды также использовались для нагрева воды и приготовления пищи.

Все эти металлы, особенно железо и медь, были дороже, возможно, в Халдее, чем в Ассирии, потому что Вавилон находился дальше от района добычи полезных ископаемых, чем Ниневия; но южные ремесленники были не менее искусны, чем их северные соперники. В нашем обзоре металлической промышленности мы будем чаще заимствовать данные с севера, чем с юга, но единственная причина такого неравенства заключается в том, что Халдея никогда не была местом исчерпывающих и плодотворных раскопок, подобных тем, что проводились в Ассирии.

§ 3. Мебель.

Проклиная Ниневию и ликуя в преддверии ее падения, пророк Наум обращается ко всем, кто был сокрушен ассирийскими войсками; он призывает все народы востока принять участие в деле мести и получить свою долю в добыче, которая должна быть завоевана. "Возьмите серебро, - кричит он, - возьмите золото, ибо нет конца богатству и славе из всего приятного убранства" [389] Все это мы найдем среди ниневийских трофеев. Князья и вельможи Ассирии, похоже, питали особую любовь к роскошной мебели. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на барельефы, где художник с величайшей тщательностью имитировал каждую деталь тронов, на которые он сажал своих богов и царей; в ходе раскопок было найдено множество фрагментов этих богато украшенных кресел; с помощью скульптур их можно было собрать воедино и восполнить недостающие части. Элементы многих таких реставраций хранятся в Британском музее, и мы вполне можем спросить, почему не было предпринято попытки восстановить ассирийский трон с их помощью, чтобы дать точное представление о том, каким было государственное кресло Шалманесера или Сеннахериба.

Чтобы успешно провести такую реставрацию, нам придется начать с обновления всех деревянных частей изделия - ножек, спинки и перекладин. Для этих целей можно использовать только дерево. Металл был бы слишком тяжелым, если бы был цельным, и недостаточно жестким и прочным, если бы был полым. Кроме того, у нас есть прямое доказательство того, что ассирийский столяр так понимал свою работу. "Я нашел среди руин, - рассказывает один из исследователей, - небольшие медные головы быков, тщательно *отшлифованные* и покрытые чеканкой, внутри которых еще оставалось несколько фрагментов высушенного дерева. Эти части, несомненно, принадлежали стульям, точно таким же, как те, что изображены на рельефах" [390].

В Нимруде, в комнате дворца Ассурназирпала, где было обнаружено столько драгоценных предметов, Лэйард нашел царский трон, а рядом с ним - стул, на который ставили царские ноги, о расположении которого мы можем получить точное представление из рельефов (рис. 47 и 127). Боковые стороны этого кресла были украшены бронзовыми бляшками, прибитыми к деревянным панелям и изображающими крылатых джиннов, сражающихся с чудовищами. Подлокотники были украшены на конце головами баранов, а места их соединения со стойками спинки были укреплены металлическими трубками. [391] Все дерево исчезло, но на остатки невозможно смотреть ни минуты, чтобы не увидеть, как они были первоначально собраны вместе и какое место они должны были занимать в целостной конструкции. Большинство фрагментов сейчас хранятся в Британском музее.

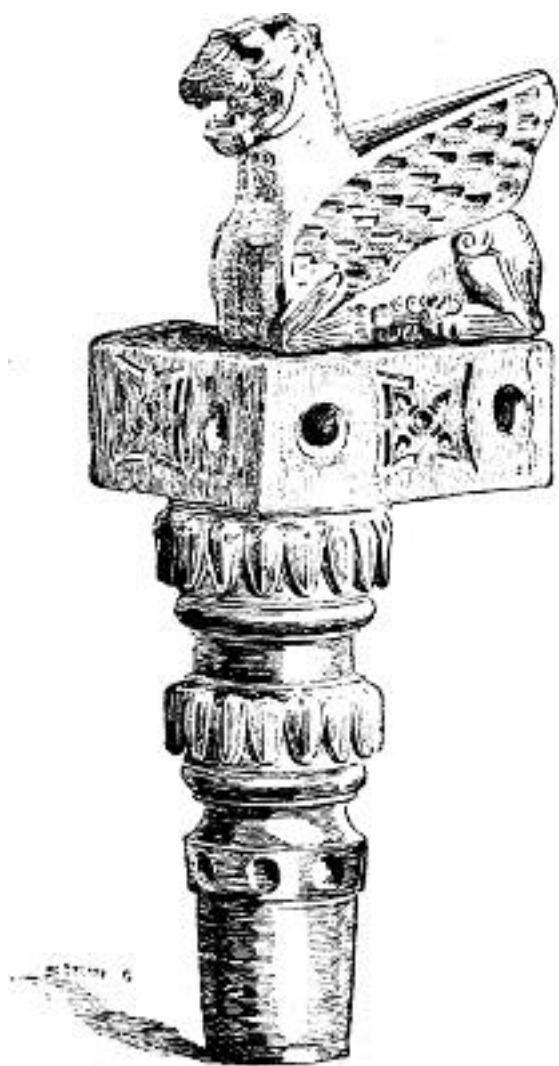


Рис. 193.- Фрагмент трона. Высота 18 дюймов. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Эта же коллекция недавно пополнилась фрагментами другого трона, из Вана.^[392] Среди сохранившихся частей - когтистая ножка, стойки, заканчивающиеся несколькими рядами зубцов, и два крылатых быка, которые когда-то, по всей вероятности, составляли часть оружия. Быки лишены лиц, которые могли быть выполнены из других материалов, возможно, золота или слоновой кости. Крылья также покрыты углублениями, в которых могли быть закреплены инкрустации из слоновой кости или ляписа. Из Вана также прибыли остатки другого трона, который сейчас принадлежит месье де Вогюэ, который был достаточно любезен, чтобы позволить нам воспроизвести наиболее важные фрагменты. Лучший из них - одна из передних ножек, которая заканчивается сверху прямоугольной табличкой, на которой сидит крылатый лев (рис. 193). Другой фрагмент, по-видимому, был одной из поперечных частей спинки;^[393] круглые гнезда, которыми почти покрыта одна ее сторона, должно быть, когда-то были заполнены драгоценными камнями. У этого льва, как и у льва на лондонском стуле, крылья покрыты насечками, а глазные яблоки представлены зияющими впадинами. Эффект от всего этого усиливается благодаря золотым нитям, инкрустированным по ведущим линиям, например, вокруг оскаленной пасти льва. Самая большая часть - полая, но очень тяжелая. Различные элементы соединялись между собой при помощи тенонов и мортир; некоторые из них показаны на наших иллюстрациях. В большие прямоугольные отверстия на верхней поверхности перекладины вставлялся металлический стержень, к которому крепились небольшие фигурки; их основания оставили на перекладине следы, которые можно различить и сейчас. Их ножки были окружены линией позолоты.

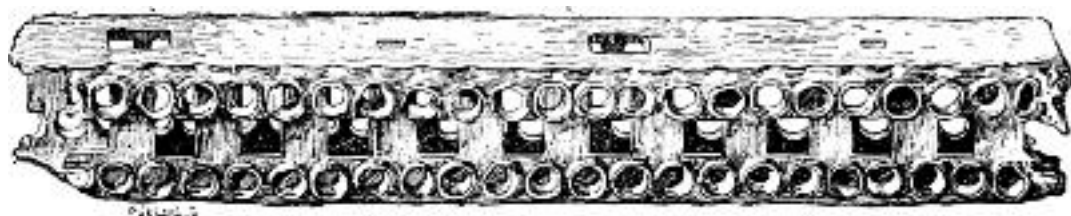


Рис. 194.- Фрагмент трона. Длина 18 дюймов. Рисунок Сент-Эльма Готье.

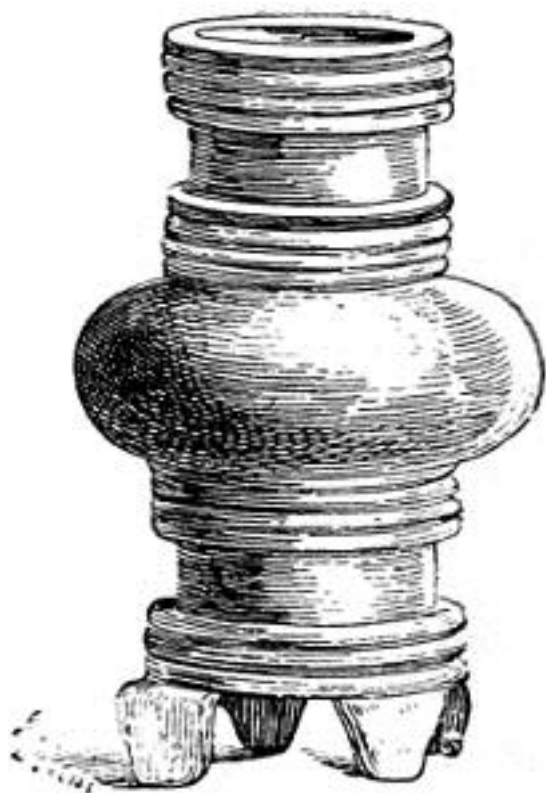


Рис. 195.- Бронзовая ножка предмета мебели. Лувр.

Эти предметы мебели отличаются большим разнообразием форм и декоративных мотивов. Иногда орнамент чисто геометрический, как на ножке, изображенной на рис. 195, где он состоит из нескольких колец, расположенных одно над другим, со смелым торообразным вздутием в центре. Чаще, однако, бронзовые стойки заканчиваются капителями, напоминающими по форме пучок листьев. Мы уже сталкивались с этим типом в слоновой кости, где он встречается в балюстраде небольшого окна (т. I, рис. 129); мы также находим его ярко выраженным в троне из Вана, где поникающие листья вырезаны с большой тщательностью. Тот же мотив мы находим в маленькой столице из песчаника в Британском музее. Она представляет собой единое целое с валом. Мы склонны считать ее частью какого-то каменного кресла, в котором были скопированы формы деревянной и бронзовой мебели (рис. 196).^[394]



Рис. 196. Капитель и верхняя часть небольшой колонны. Высота 2 фута. Британский музей.

Два предмета того же рода, найденные в Нимруде, отличаются более сложным дизайном. В одном из них мы видим букет листьев, напоминающий коринфскую столицу (рис. 197), в то время как в другом лента, кажется, держит две головки копий, противопоставленные друг другу у основания, и два плода в форме бобов, расположенных на древке (198). Что касается ножек всех видов мебели, то излюбленными формами являются сосновые шишки (рис. 47 и 127) и львиные лапы (рис. 47 и 199).

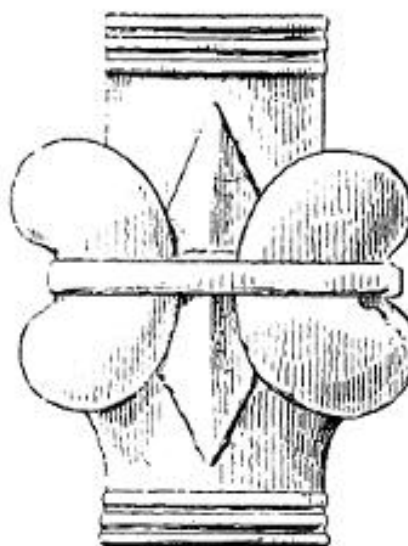
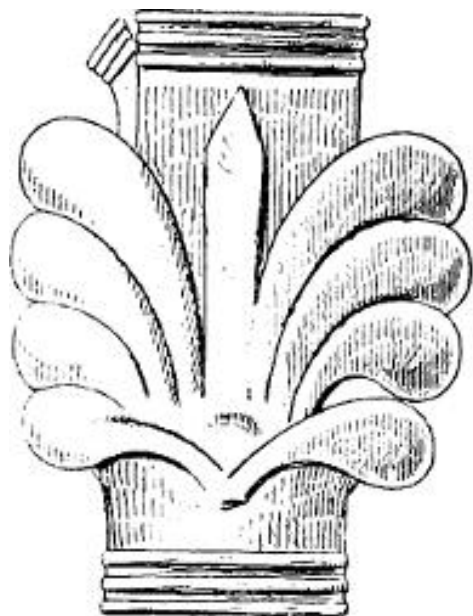


Рис. 197, 198.- Фрагменты бронзовой мебели; из Layard.

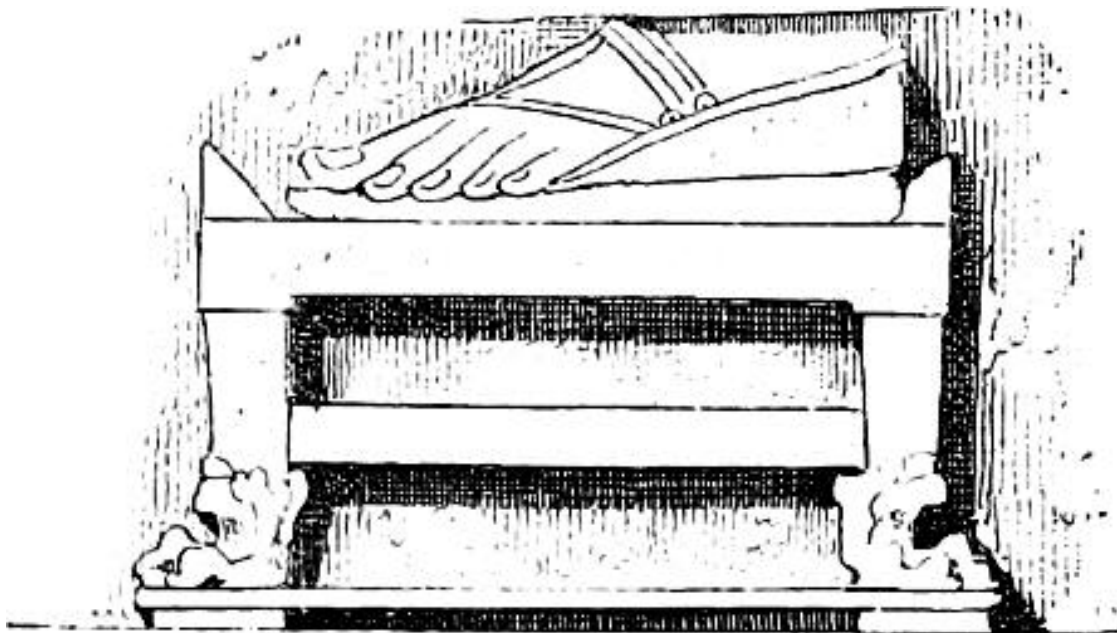


Рис. 199.- Стул для ног, с барельефа; из Layard.

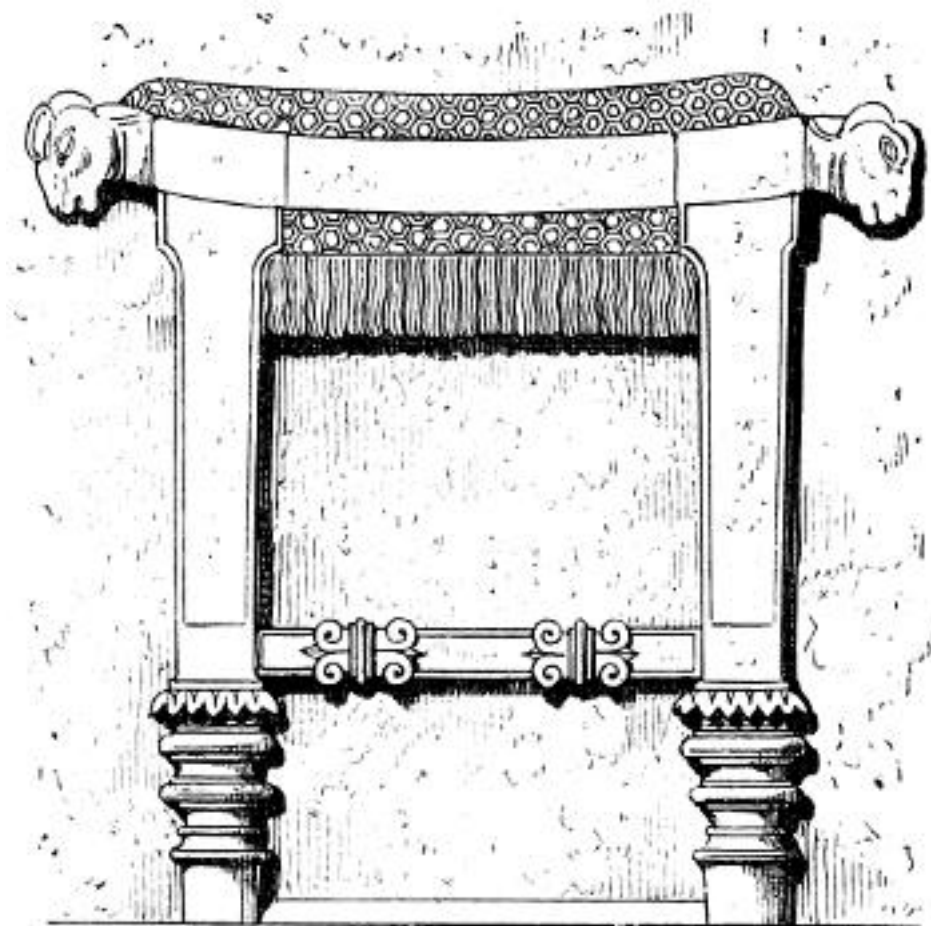


Рис. 200.- Стул; из Лэйарда.

Эти сложные украшения встречаются не только на королевских тронах, но и на подставках для ног, которые являются их необходимым дополнением (рис. 199), и на сиденьях без спинок, которые использовались, возможно, вместо более громоздкого трона, когда король

находился вдали от своей столицы (рис. 200). У подставки для ног - львиные лапы, у более важного предмета - головы баранов на каждом конце верхней поперечины;[395] на ножке изображена столица с поникающими листьями, о которой говорилось выше; волюты, противопоставленные друг другу, как в столице из Персеполиса, украшают поперечину, которая скрепляет стойки. В этом предмете мебели, где скульптор ограничился скрупулезным воспроизведением своей модели, мы можем увидеть, как обивали эти предметы. К сиденью была прикреплена подушка из какого-то тканого материала с длинной шерстяной бахромой яркого цвета. Все это характеризуется удачными пропорциями и строгой простотой дизайна. Из Сиппарской таблички мы знаем, что даже боги иногда довольствовались таким сиденьем (т. I, рис. 71). Фигуры Издубара и Хеа-бани помещены между стойками табурета Самаса.

Одним из самых сложных и эффектных образцов декоративного искусства является трон, на котором Сеннахериб восседает перед захваченным городом Лахиш (рис. 47). Пространство между стойками занято тремя рядами маленьких мужских фигурок, которые с поднятыми вверх руками и откинутыми назад головами как бы несут на себе тяжесть крестовин. Этот наивный прием можно встретить и в скульптурах Персии; он наводит на мысль об абсолютной власти, которая ставит царя настолько выше его подданных, что им ничего не остается, как поддерживать и дополнять здание его величия[396].

Бронза и дерево были не единственными материалами, использованными в этих предметах царской роскоши. Как и в троне Соломона,[397] великолепие золота и кремовая белизна слоновой кости смешивались с мрачными тонами бронзы. Об этом свидетельствуют троны из Вана, и это заметили исследователи ассирийских руин; небольшие фрагменты слоновой кости были смешаны с кусками бронзы, которые были признаны *обломками* мебели.[398] Несколько кусков горного хрусталя, найденных во дворце Сеннахериба, похоже, также помогали украшать кресло.[399]

Легко догадаться, как использовалась слоновая кость на этих предметах. Взгляните на трон Сеннахериба (рис. 47), кушетку Ассурназирпала, стол, на котором стоит его кубок, и высокое кресло его царицы (рис. 127). Перекладины и стойки разделены на множество небольших панелей или делений; каждая панель, возможно, обрамляла дощечку из резной слоновой кости.

Были ли все эти дощечки сделаны в Месопотамии или их привезли из Финикии и Египта? Откровенно египетский характер некоторых из воспроизведенных нами табличек (см. т. I, рис. 129 и 130; и выше, рис. 57, 58 и 59) не позволяет нам отрицать, что некоторые из слоновых костей были импортированы;[400] но мы считаем, что это было скорее исключением, чем правилом. Мы знаем как по скульптурным рельефам, так и по фактическим находкам, что слоновая кость привозилась в Ассирию в необработанном виде. Лэйард нашел несколько слоновьих бивней в царских домах в Нимруде,[401] и мы видим другие, принесенные данниками в качестве подарков царю, как на рельефах дворца Ассурназирпала,[402] так и на обелиске Шалманесера.[403]

Таким образом, представляется вероятным, что слоновая кость обрабатывалась в Ниневии и Вавилоне, и эта вероятность сменяется уверенностью, когда мы рассматриваем другие слоновые кости в той же коллекции. Хотя некоторые из рельефных слоновых костей предлагают мотивы, чуждые месопотамскому искусству, это не относится к серии табличек, на которых узоры выполнены чистыми линиями и с чрезвычайной утонченностью (рис. 201). Фигуры и орнаменты чисто ассирийские; крылатые джины в рогатых диадемах, одетые, как на рельефах, и окруженные розетками и кабельным узором, о которых мы так часто

упоминали, и другие мотивы того же рода. Среди последних можно отметить разновидность набалдашника и цветочной каймы, которую мы так часто встречаем в расписных и эмалированных украшениях, где набалдашник заменен диском (см. т. I, рис. 117 и 118).



Рис. 201.- Панно из слоновой кости. Фактический размер. Британский музей. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Мы считаем, что истина заключается в следующем. Значительное количество индийской слоновой кости попадало в Месопотамию через Персидский залив и по караванным путям. Там местные художники вырезали из нее различные фигуры, но, особенно в период расцвета Ассирийской монархии, это далеко не всегда удовлетворяло спрос. Африка, через Финикию, была призвана восполнить недостаток. Но африканская слоновая кость ввозилась не в

сыром виде, а в виде искусно вырезанных дощечек, которые требовали только крепления; купцы, через которых велась торговля, поставляли наборы этих дощечек для кроватей, или стульев, или чего только не. Таким образом, мы получаем некоторую причину разницы в стиле между рельефными табличками и табличками, выгравированными острием. Последние представляют туземное искусство; в первых, где мы так часто видим характерных богов, сфинксов, костюмы, головные уборы и даже картуши египетских памятников, мы можем узнать продукт дельты Нила или даже Тира и Сидона. Надписи на нескольких фрагментах, похоже, подтверждают эту гипотезу. Я не видел ни одной таблички из слоновой кости с клинописными знаками, но зато видел множество табличек с клинописными знаками финикийского алфавита[404].



Рис. 202.- Эфес кинжала. Слоновая кость. Фактический размер. Лувр.

Слоновая кость использовалась для многих целей; мы уже описывали, как ее применяли для отделки потолков и дверей,[405] только что видели, как она помогала украшать предметы мебели; она также служила материалом для многих полезных и декоративных предметов, таких как скипетры, шкатулки, кубки, рукоятки ножей и т. д. (рис. 202). Понимали ли ассирийцы, как придать еще большее разнообразие внешнему виду этих вещей, окрашивая слоновую кость? На первый взгляд может показаться, что да. Среди образцов, хранящихся в Британском музее, некоторые имеют прекрасный желтый цвет слоновой кости эпохи Возрождения; другие - белые, серые, коричневые или даже совсем черные. Эти оттенки, как я убедился, не поверхностными; они распространяются полностью через все предметы. Но мы не верим, что они были получены каким-либо искусственным путем. Если бы ассирийцы знали, как красить слоновую кость, разве они не окрашивали бы ее в красный и синий, а также в вышеупомянутые цвета? Но они ничего подобного не делали. Значит, рассматриваемые оттенки следует объяснить иначе. Они не являются прямым результатом

воздействия огня. Там, где пламя коснулось слоновой кости, оно ее прокалило и оставило лишь беловатую рыхлую субстанцию. Однако они могут быть вызваны длительной пропиткой дымом и углеродом, полученным из почвы, наполненной пеплом и омываемой дождями. Подобный эффект производят предметы, погребенные в торфяной почве. Во всяком случае, некоторые из дошедших до нас фрагментов имеют тонкий, блестящий черный цвет, как у черного дерева[406].

В кроватях, столах, стульях и пуфиках каркас был деревянным, а отделка - металлической, при этом важную *роль играли* инкрустации из слоновой кости, лазурита, кристаллов и других материалов подобного рода. Но были и предметы мебели, назначение которых позволяло выполнить их полностью из бронзы; таковы, например, треножки, на которые ставились мангалы или кадилницы, используемые при жертвоприношениях. Мы видели их на рельефах (т. I, рис. 68 и 155); в Лувре хранится один из них, найденный в Вавилоне (рис. 203). Он состоит из трех стеблей, слегка наклоненных внутрь и скрепленных в верхней части кругом, украшенным резным орнаментом и четырьмя рельефными головами баранов. Снизу они скреплены тремя прямыми поперечными перекладинами, места соединения которых с ногами замаскированы тремя человеческими лицами. Ноги имеют форму волов. Шнуры закручиваются вокруг места соединения ступни с ногой, затем перекрещиваются перед пястью и завязываются сзади[407].

Из того же материала были сделаны и блюда для натирания, установленные на этих бронзовых треножниках. Халдеи и ассирийцы, хотя и не придавали своим глиняным сосудам особой красоты форм или богатства декора, придавали большое значение своим металлическим вазам. Бронзовый сосуд, по-видимому, был одним из главных предметов роскоши как в храме, так и во дворце. Особенности некоторых из этих предметов и интерес к проблемам, которые они предлагают, делают необходимым их отдельное и подробное изучение.

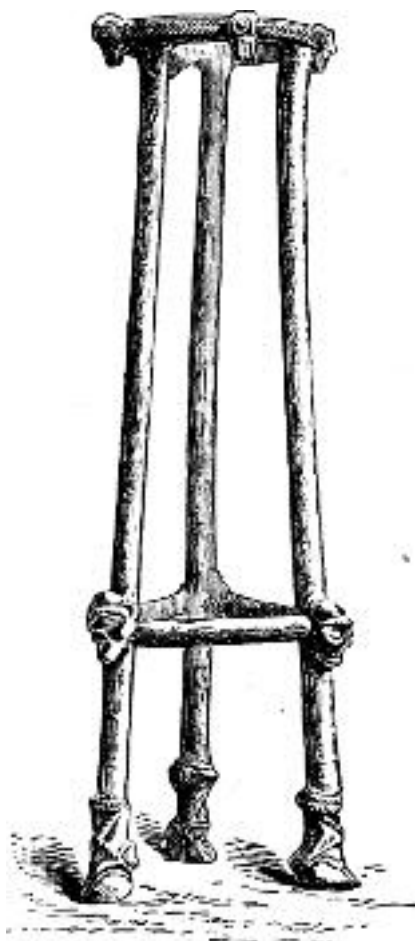


Рис. 203.- Бронзовый треножник. Высота 13 дюймов. Лувр.

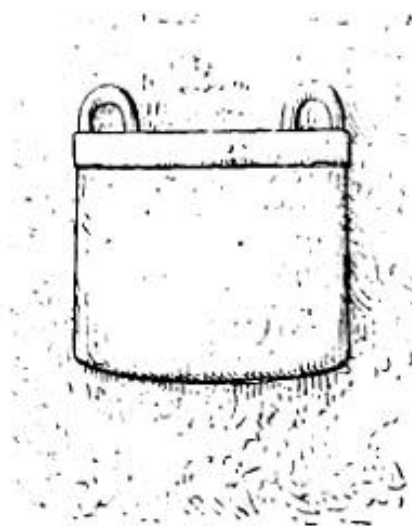
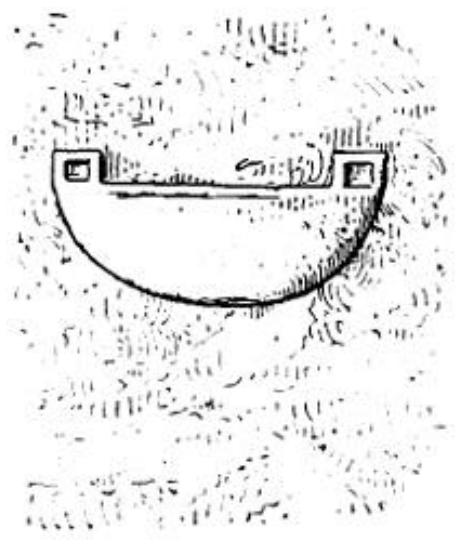


Рис. 204, 205.- Металлические вазы. Из Layard.

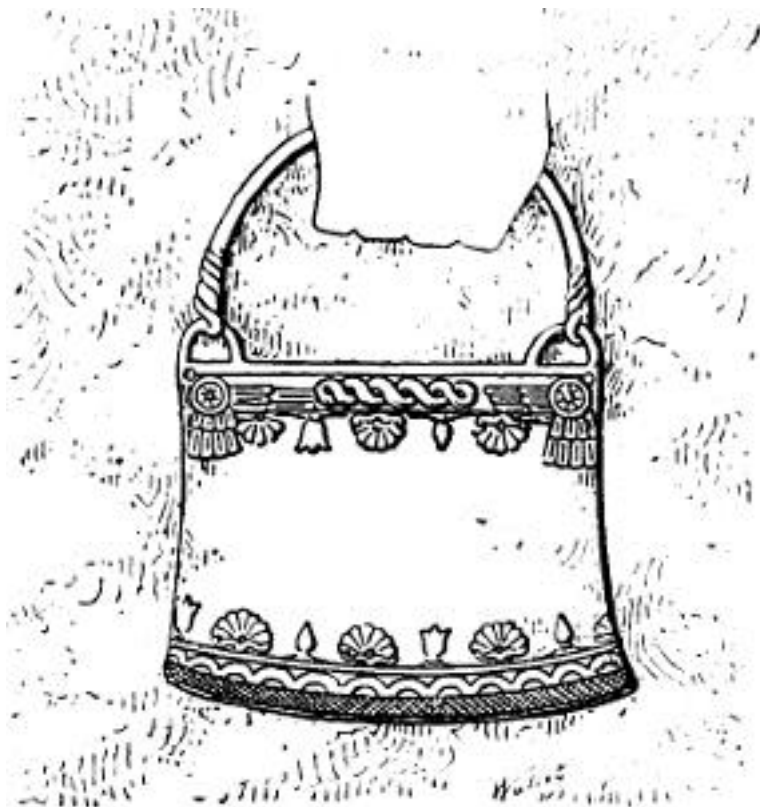


Рис. 206.- Металлическое ведро. Из Layard.

§ 4. Металлическая посуда и утварь.

Металлические вазы часто изображаются на барельефах, где мы находим их иногда очень простой формы, как чаша (рис. 204) и ведро (рис. 205), изображенные здесь, которые, возможно, были сделаны из меди. По верхнему краю они снабжены небольшими петлями, через которые можно пропустить шнур. Что касается ковшей, которые использовались в ритуале общественного поклонения и которые скульптор поместил в руки крылатых гениев, поклоняющихся священному дереву (т. I, рис. 4 и 8), то они, безусловно, были из бронзы, как корпус, так и ручка. Их формы очень изящны, а стенки украшены сверху и снизу извилистыми и волнистыми линиями, пальметтами и цветами как в открытом, так и в закрытом виде. В приведенном нами примере (рис. 206) крылатый глобус, введенный чуть ниже верхнего края, свидетельствует о религиозном характере предмета[408].

Барельефы ничего не говорят нам о тех больших сосудах, аналогичных, несомненно, $\lambda\acute{\epsilon}\beta\eta\varsigma$ и $\kappa\rho\alpha\tau\eta\rho$ греков, на боках которых были закреплены человекообразные птицы с распростертыми крыльями, одну из которых мы уже изображали (рис. 91). В раскопках пока не обнаружено ни одного целого экземпляра этого класса. О том, что этот мотив использовался часто, свидетельствует количество имеющихся у нас отщепов. Все они происходят из Вана, но принадлежат к разным вазам. Здесь мы приводим второй пример (рис. 207). Обратите внимание на кольцо на спинке, с помощью которого крепилась ручка. Как и в описанном выше троне, бронза была облегчена инкрустированным орнаментом; в груди есть углубление, в которое она была вставлена. В оригиналах видны отверстия для заклепок, которые служили средством их крепления; в одном или двух случаях головки заклепок еще на месте. Этот образец отличается от изображенного на странице 172 тем, что у него две головки.

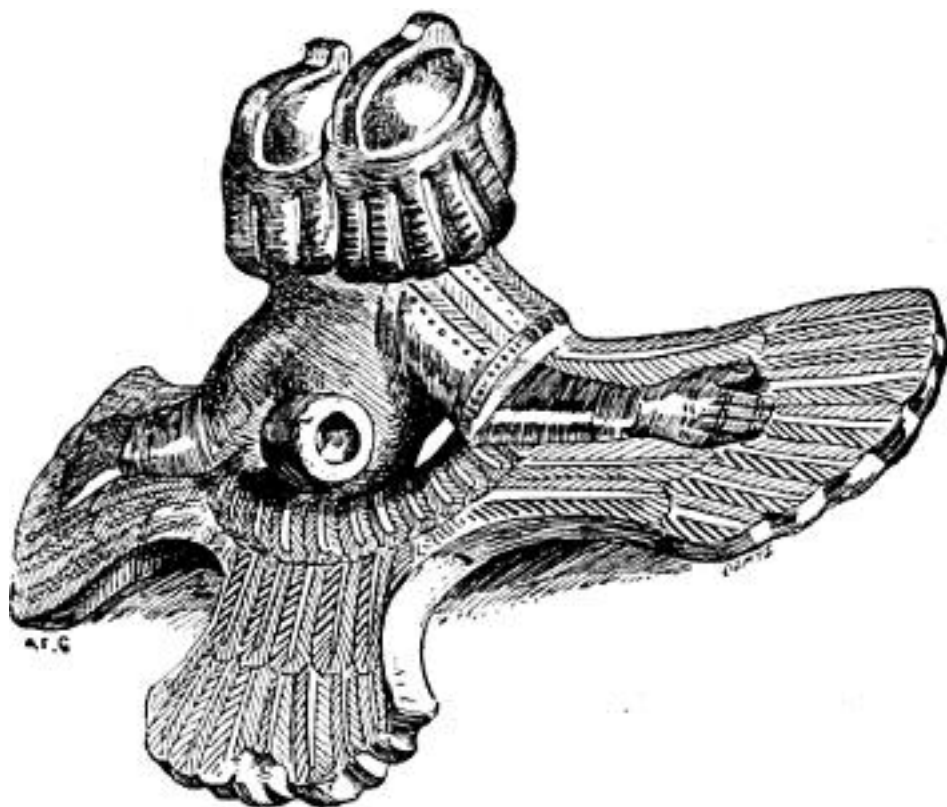


Рис. 207. Прикладная деталь. Высота 9 дюймов; ширина 14 дюймов. Из коллекции М. де Вогюэ.

Мы не приводим много примеров сосудов для перевозки жидкостей, потому что их декоративные формы были найдены довольно равномерно по всей Халдее и Ассирии. У нас есть все основания полагать, что они производились в большом количестве во всех городах Месопотамии. С другой стороны, есть целый класс сосудов, которые озадачивают и смущают археологов почти так же, как и восхищают их - это класс *металлических кубков*. Это название в некоторой степени ошибочно. Мы используем его для простоты, но большинство предметов, о которых идет речь, скорее можно назвать блюдами или тарелками, чем кубками. Они относятся к тому же классу, что и греческая *φύλη* и римская *patra*. Их вертикальный разрез показан в нижней части нашего рис. 208. Небольшой выступ внизу, вызванный плавным подъемом плоского дна, позволял ухватить блюдо более крепко, чем это было бы возможно в противном случае.

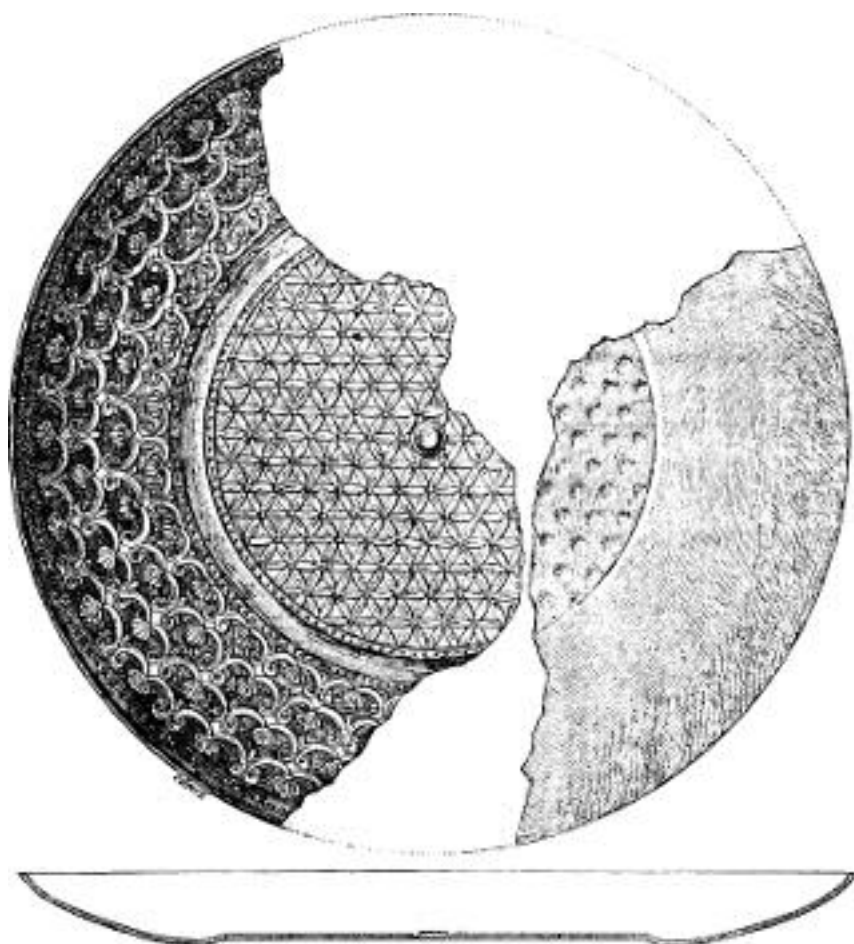


Рис. 208. Бронзовое блюдо. Из Layard.

Такие вещи, должно быть, были сравнительно редкими и дорогими. В кладовой северо-западного дворца в Нимруде Лэйард обнаружил огромное количество этих предметов, упакованных один в другой в котлах, подобных тем, что упоминались выше; другие, несомненно, менее ценные, были сложены у стены. Сначала исследователи склонялись к мысли, что все они относятся к периоду правления Ассурназирпала, основателя здания; но многое заставляет предположить, что дворец был отремонтирован Саргоном и даже заселен им.^[409] Возможно, он жил там до тех пор, пока не был закончен его собственный дом в Хорсабаде. Поэтому вполне возможно, что некоторые или все эти кубки датируются восьмым веком до нашей эры.

Во многих случаях окисление зашло так далеко, что кубки нельзя было поднять, чтобы они не развалились на куски; другие же, хотя и покрытые толстым слоем окиси, были убраны и успешно очищены.^[410] В Британском музее я составил каталог из сорока четырех подобных тарелок или кубков, почти все из одного клада, а в запасниках того же учреждения есть еще много других, ожидающих, когда их очистят и приведут в состояние, пригодное для выставки. Все они, за редким исключением, украшены, самые простые из них имеют звезду или розетку в центре. Там, где бронза не была полностью разъедена, орнамент можно восстановить, и часто он остается необычайно четким и ясным. Несколько чашек, которые были защищены теми, что находились над ними, при открытии показали такие блестящие медные тона, что рабочие сначала подумали, что они из золота. Ошибка была вскоре признана, но мы вполне можем поверить, что завоеватели половины Азии включали золотые и серебряные сосуды в число сокровищ, хранившихся в их дворцах; до сих пор, однако, ни один из них не найден. Все эти кубки, как и более глубокие сосуды, найденные в то же время,

были из бронзы; драгоценные металлы проявляются лишь в виде небольших инкрустаций и вкраплений в сплав. В центре розеток, которыми украшены некоторые полосы, иногда помещается небольшая серебряная шпилька, слегка приподнятая над остальной поверхностью, а в некоторых случаях точки большой розетки, занимающей центр пластины, исходят из золотого центра, серебро изгнано в маленькие розетки по краю. Кроме того, середина иногда представляет собой нечто вроде босса, по всей поверхности которого еще можно различить следы золота.

Декор этих *патр* всегда находится внутри: снаружи не видно ничего, кроме запутанной обратной стороны узора, как, например, слева на рис. 208. Я нашел лишь одно исключение из этого правила в гораздо более глубокой чаше, на внешней стороне которой изображена охота на льва.^[411] В этом случае фигуры, выгравированные внутри вазы, были бы невидимы, так как она очень глубокая.

В большинстве случаев определяющим принципом декора является деление диска на три, четыре или пять концентрических кругов, но в некоторых случаях все поле, за исключением простой каймы, занято одним сюжетом. В тех чашах, где, по-видимому, была проявлена наибольшая тщательность и продуманность, фигуры выбиты в рельефе молотком, а затем доработаны заусенцем. В остальных весь рисунок выполняется последним инструментом, который иногда используется с поразительной степенью изысканности. В качестве примера можно привести *патеру*, которая была очищена и выставлена на обозрение совсем недавно. Олени маршируют в строю вокруг пяти концентрических зон, которые имеют одинаковую ширину. Трудно объяснить ни тонкость линий, ни регулярность рисунка, поскольку каждое животное является точной копией своего соседа, а промежутки между ними абсолютно равны. Возникает ощущение, что работа была выполнена машиной.

Однако мы знаем, что подобные механические приспособления были неизвестны древним, и, хотя в музее есть множество кубков и ваз, имеющих сильное взаимное сходство, мы не можем назвать ни одного точно такого же. Чтобы составить представление о разнообразии их дизайна, нам придется воспроизвести не только все кубки, изображенные сэром Х. Лэйярдом, но и несколько других, которые были подготовлены к выставке совсем недавно. Среди последних есть несколько очень любопытных. Мы не можем позволить себе выделить место для всего этого и должны довольствоваться несколькими примерами, выбранными из тех, на которых орнамент наиболее определенно и четко выражен.

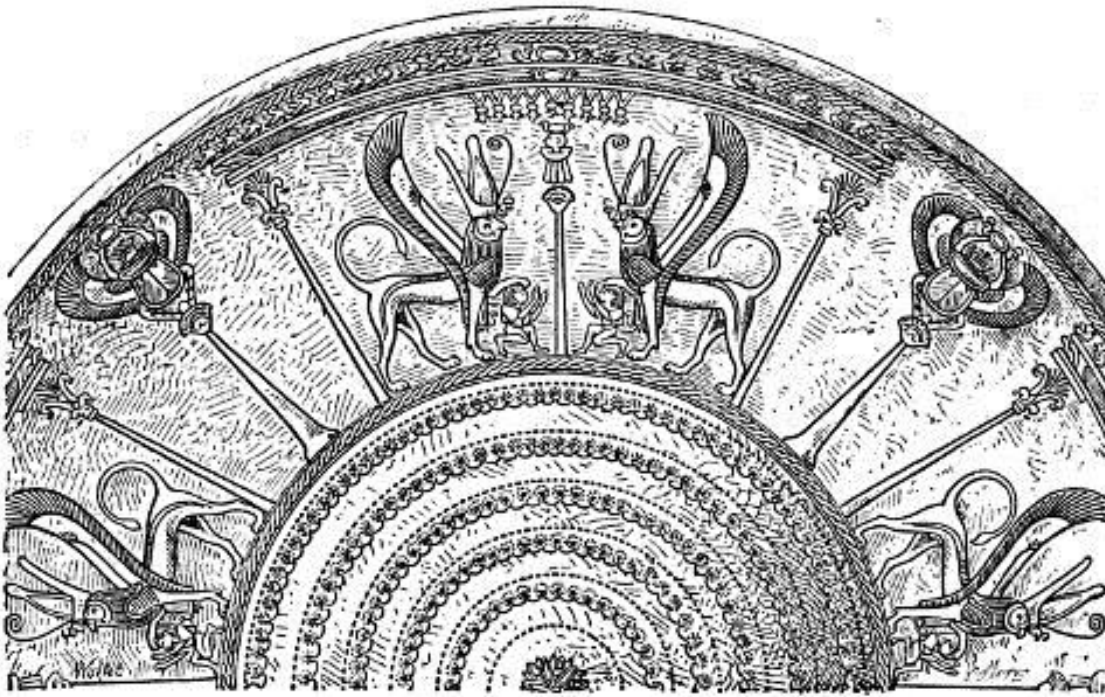


Рис. 209. Бронзовое блюдо. Диаметр около 9 дюймов. Британский музей. Нарисовано Кошельком.

Те, кто видел, как завеса окиси срывается с орнамента этих бронзовых сосудов, заметили, что большая часть из них скорее египетские, чем ассирийские по своей общей физиономии. На некоторых из них были изображены мотивы, знакомые всем, кто путешествовал по долине Нила. Например, фрагмент, заимствованный нами из одного из наиболее хорошо сохранившихся (рис. 209).^[412] Ни минутные линии пальметт в центре, ни птицы, встречающиеся на внешней границе, не имеют, возможно, большого значения, но ничто не может быть более египетским, чем зона фигур между ними. Одна и та же группа повторяется здесь четыре раза. Два грифона, увенчанные *пшентом*, или двойной тиарой Верхнего и Нижнего Египта, упираются лапами в голову стоящего на коленях ребенка, но их движения скорее защитные, чем угрожающие. Вместо того чтобы бороться, ребенок поднимает руки в жесте поклонения. Между грифонами и за ними находятся стройные колонны, совершенно аналогичные тем, которые мы так часто встречали в открытой архитектуре Египта.^[413] Между группами, составленными таким образом, находятся более толстые валы с крылатыми скарабеями на их кампанских капителях. Эти же колонны и капители встречаются на другой чаше, от которой мы отделили их, чтобы более четко показать их детали.^[414] В одном случае окончание вала не похоже ни на что, до сих пор найденное в других местах; это сфера (рис. 210); но контур следующего является полностью египетским (рис. 211), а символы на последних трех, скарабей и два урея, провозглашают их происхождение не менее четко (рис. 212-214).



Рис. 210-214.- Колонны или штандарты, изображенные на бронзовом кубке; из Layard.



Рис. 215. Бронзовое блюдо. Диаметр 8 дюймов. Британский музей. Нарисовано Кошельком.

Такое же впечатление производит блюдо, очищенное совсем недавно и, следовательно, не встречающееся в работах сэра Х. Лэйарда; теперь оно воспроизводится впервые (рис. 215). Весь декор прекрасно выполнен по линии бурина. Середину занимает семиконечная звезда или розетка, девять раз повторенная. Вокруг этого изящного и сложного мотива расположены концентрические круги, третий из которых, считая от центра, заполнен мелкими фигурками, едва различимыми невооруженным глазом. Мы скорее прорицаем, чем видим львов, птиц, сидящих людей и некоторые группы символов, такие как три линии, разорванные и расположенные одна над другой, которые постоянно повторяются в иероглифическом письме Египта. В пятой зоне обычные стебли папируса чередуются с розетками. Шестая, гораздо более крупная, заполнена овалами, над которыми возвышаются два плюмажа и уреус, то есть царский патронташ Египта в его обычной форме. Внутри каждого овала находятся очень маленькие группы фигур, отделенные друг от друга четырьмя горизонтальными линиями.



Рис. 216. - Часть бронзового кубка или блюда. Диаметр около 9 дюймов. Британский музей.

В качестве последнего примера этого экзотического стиля декора можно привести кубок, выполненный Лэйярдом. В центре - четыре головы с египетскими париками (рис. 216). Вокруг них рельефно изображена горная страна, усыпанная деревьями и оленями, выгравированными острием. Широкая кайма, которая, к сожалению, сильно изуродована, покрыта группами фигур, очевидно, скопированных с какого-то египетского памятника, если судить по позам и костюмам. Одна фигура, чей торс полностью исчез, носит *пшекен* и размахивает булавой над головой; движения почти идентичны движениям победоносного фараона, с которыми мы так хорошо знакомы. Напротив него стоит богиня, которая может быть Исидой. В другой части каймы изображено бесформенное чудовище, увенчанное перьями и напоминающее египетского Беса[415].



Рис. 217. Бронзовый кубок. Диаметр 11 дюймов; от Layard.

Бок о бок с этими тарелками мы находим другие, на которых ничто не указывает на иностранное влияние. Возьмем, к примеру, пример, представленный на рис. 208. В центре находится небольшой серебряный босс, а остальная часть плоской поверхности занята тонким пеленочным узором из шестилепестковых цветов, который мы уже встречали на резных порогах (т. I, рис. 96). Полая кайма орнаментирована четырьмя линиями пальметт, соединенных волнистой линией, - мотив не менее ассирийский, чем первый (т. I, рис. 128, 138, 139 и др.). На рис. 217 изображена чаша, на которой сохранилось ее оригинальное крепление, или кольцо, с помощью которого она подвешивалась. Весь декор - чисто ассирийский. Розетка в точности повторяет многие из тех, что встречаются на эмалированных кирпичах (см. т. I, рис. 122, 123). В первой из трех зон в ряд идут газели; во второй - бык, газель, горный козел и крылатый грифон, за которыми следуют те же животные, атакованные львами, всего четырнадцать фигур; в третьей зоне четырнадцать тяжелооруженных быков следуют друг за другом вокруг блюда. Все эти животные относятся к числу тех, которых ассирийский скульптор обрабатывает наиболее постоянно; их формы и движения так же хорошо понятны и так же хорошо переданы, как и на барельефах. Особенно грандиозно выполнены быки. Более того, идея использовать всех этих животных для украшения такой поверхности полностью соответствует духу ассирийского декора. Мы еще не раз встретимся с этим в щитах из Вана; наиболее сохранившийся из них мы приводим на странице 347.

Было бы легко привести больше примеров, как из Лэйарда, так и из нашего собственного каталога этих предметов, как чисто ассирийского стиля, с одной стороны, так и того, в котором так явно прослеживается влияние египетских образцов, с другой. Достаточно, однако, того, что мы доказали, что эти маленькие памятники можно разделить на два четко выраженных класса. Имели ли эти две группы одинаковое происхождение? Происходят ли они из одной и той же местности? Дальнейшие открытия, возможно, позволят нам с уверенностью ответить на этот вопрос, но уже сейчас мы можем попытаться проложить путь к его решению.

Не было бы никаких трудностей, если бы на этих бронзовых сосудах были клинописные надписи, особенно если бы они составляли часть декоративной композиции, как на дворцовых рельефах, и были вырезаны той же рукой. Но этого, насколько нам известно, никогда не было. На некоторых фрагментах керамики мы обнаружили клинописные знаки (рис. 185), а имя Саргона даже было прочитано на стеклянной пиале (рис. 190), но - и мы не можем не испытывать удивления по этому поводу - ни один из этих предметов из гораздо более ценного материала не несет на себе следов месопотамской формы письма. Я не знаю, чтобы на них был обнаружен хоть один клин. На некоторых из них есть надписи, но начертаны они без исключения теми буквами, которые, как предполагается, были выведены Финикией из скорописи Египта.[416] Они не были введены с целью обогащения дизайна, поскольку всегда встречаются на пустой стороне сосуда. Они расположены близко к краю, а их линии очень тонкие, что говорит о том, что они должны были привлекать как можно меньше внимания. Они состоят только из одного имени - изготовителя или, что более вероятно, владельца чаши[417].

Можем ли мы считать, что эти надписи дают ключ к разгадке тайны? Что они доказывают, что вазы, на которых они изображены, по крайней мере, были сделаны в Финикии? Мы могли бы ответить на этот вопрос утвердительно только в том случае, если бы на них можно было распознать особенности письма и языка, принадлежащие, собственно говоря, только Финикии; но тексты слишком коротки, чтобы мы могли решить, к какому из семитских идиомов их следует отнести, а формы букв не отличаются от тех, что изображены на некоторых инталиях (рис. 418) Эти знаки принадлежат к той древней арамейской форме письма, которая, по-видимому, практиковалась в Месопотамии в очень ранние времена как скоропись и народный алфавит.

Надписи, таким образом, мало помогают нам выйти из затруднительного положения, и мы вынуждены обратиться к стилю сосудов и их украшений для разрешения наших сомнений. Внимательно изучив их особенности, мы вскоре пришли к убеждению, что даже те из них, на которых египетские мотивы наиболее многочисленны и откровенно использованы, были изготовлены не в Египте. Прежде всего, мы помним, что египтяне, по-видимому, не использовали такие тарелки широко; их возлияния наливались из ваз другой формы, а кубки, иногда изображаемые в руках фараона, всегда имеют ножку.[419] Более того, на картинах и барельефах Египта, где изображено так много кубков и ваз всех видов, и особенно богатый золотой сосуд, который должен был занимать такое важное место в царской сокровищнице, мы встречаем рассматриваемую форму только в нескольких редких случаях.[420]

После этого общего утверждения мы можем перейти к деталям. В них повсюду видна рука подражателя; он заимствует мотивы и приспособливает их к своим привычкам и вкусам. Возьмем, к примеру, блюдо, которому двойной фриз из иероглифов придает специфически египетскую физиономию (рис. 215). Египетский художник никогда бы не использовал

иероглифы в таком положении, не придав им какого-то реального значения, например, имени царя или божества. С другой стороны, египтологу достаточно взглянуть на картуши, чтобы понять, что иероглифы собраны вместе бессистемно и никакого смысла в них нет. Это видно даже по расположению нескольких иероглифов в овале, не утруждая себя их поочередным рассмотрением. Они разделены на группы прямыми линиями, как в копировальной книге. Египетский писец никогда не пользовался такими делениями; он распределял свои иероглифы по полю овала в соответствии с их смыслом и формой. Такое расположение можно объяснить только привычками, сформировавшимися при использовании письма, идущего горизонтальными линиями слева направо или справа налево. На самом деле нет ничего египетского, кроме формы овалов и мотива, которым они увенчаны. Притворные иероглифы - не что иное, как довольно неуклюже выполненные пастиччо. И надо заметить, что даже этот поверхностный египтизм отсутствует в центре блюда. На тех фиванских потолках, которые демонстрируют такое богатство разнообразных украшений, мы можем найти простую розетку там и тут, или, скорее, цветок с четырьмя или восемью лепестками, но эти лепестки всегда закруглены на конце; нигде мы не находим ничего, что можно было бы сравнить с большой семиконечной звездой, которая здесь так изобретательно сочетается с восемью другими такого же рисунка, но меньшего размера. С другой стороны, этот мотив можно найти на большом количестве кубков, где не прослеживается никаких напоминаний о Египте. Основная идея та же, что и в пеленках на порогах из Хорсабада и Нимруда (см. т. I, рис. 135).

После такого примера можно считать демонстрацию законченной, но, возможно, будет полезно дополнить ее анализом других чаш, которые мы отнесли к тому же классу. Та, на которой изображены скарабеи на штандартах и противостоящие им сфинксы (рис. 209), на первый взгляд кажется чисто египетской; но если мы рассмотрим каждый мотив в отдельности, то обнаружим немаловажные вариации. На египетских картинах, когда скарабей изображен с распростертыми крыльями, они расправлены горизонтально, а не полумесяцем над головой^[421] То же самое можно сказать и о сфинксе. Грифон, увенчанный *плектром*, встречается в Египте так же, как и крылатый сфинкс,^[422] но у египетских грифонов не было крыльев,^[423] а у сфинксов они были сложены так, что их острия были направлены к земле. Во всей серии египетских памятников я не могу указать на вымышленное животное, подобное этому грифону. Только в причудливых творениях ассирийцев можно увидеть эти крылья, стоящие вверх и описывающие кривую, острия которой приближены к голове носящего их зверя (см. рис. 87). Это ассирийский грифон, маскирующийся под двойной короной Египта, но опытный глаз быстро распознает маскировку.

Расположение группы тоже ассирийское. Когда египтяне украшали драгоценности, сосуды или предметы мебели, сочетая две фигуры симметричным образом, они располагали их спиной к спине, а не лицом к лицу.^[424] Можно привести очень мало примеров использования в Египте расположения, которое почти повсеместно встречается в Ассирии. В последней стране это противопоставление двух фигур настолько распространено, что является обыденностью; они обычно отделены друг от друга пальметтой, розеткой, колонной или даже человеческой фигурой (см. т. I, Рис. 8, 124, 138, 139; и выше, Рис. 75, 90, 141, 152, 153, 158 и т.д.), и, несомненно, именно из Месопотамии Малая Азия заимствовала тот же мотив, который так часто встречается в гробницах Фригии и в Греции вплоть до Микен, куда он был перенесен из Лидии Танталидами^[425].

Те же замечания относятся и к чаше, частично воспроизведенной на рис. 216. Орнамент центра и внешней полосы имеет египетское происхождение, но горная страна с оленями и деревьями, которая находится между ними, - нашли ли мы что-нибудь подобное в Египте? Горы изображены так же, как и на дворцовых рельефах, и мы знаем, насколько охотнее скульпторы Месопотамии вводили в свои работы козерогов, оленей, газелей и т.д., чем скульпторы Египта. Скалистые холмы и бесплодные пустыни, окаймлявшие долину Нила, были гораздо менее богаты дикими жвачными животными, чем лесистые холмы Курдистана и травянистые равнины двойной долины.

Остается упомянуть еще один факт, который, как нам кажется, поставит этот вопрос под сомнение. Из всех античных цивилизаций наиболее полные материальные остатки дошли до нас от цивилизации Египта. Благодаря гробнице мало что из нее утрачено. Если допустить, что эти кубки были изготовлены в Египте, то как объяснить тот факт, что в стране не было найдено ни одного экземпляра? Всего их было найдено около шестидесяти; их декор отличается большим разнообразием, но, сравнивая их между собой, мы не находим заметного сходства между любыми двумя образцами. Формы, исполнение, орнаментальные мотивы часто похожи, или, по крайней мере, часто выполнены в одном духе. Большинство из них происходит из Ассирии, но некоторые были найдены на Кипре, в Греции, в Кампании, Лациуме и Этрурии. На всей территории древнего мира есть только одна страна, в которой они полностью отсутствуют, и это Египет.

Таким образом, мы можем с уверенностью утверждать, что не египетская промышленность так широко разбросала эти суда от берегов Евфрата до берегов Арно и Тибра, даже не исключая из этого утверждения те примеры, на которых египетский вкус оставил самый сильный след. Таким образом, Египет отпадает, и мы не можем колебаться между Месопотамией и Финикией. Если кубки Нимруда были сделаны не там, где их нашли, то именно из Финикии они были привезены. Композиционный характер орнамента, которым были покрыты многие из них, согласуется со всем, что мы знаем о вкусах и привычках финикийских промышленников, как мы будем иметь возможность показать в дальнейшем. С другой стороны, мы не должны забывать, как рано в мастерских Месопотамии была развита работа по металлу. Изысканный декор лучших из этих ваз был бы детской забавой для мастеров, которые выбивали и высекали из бронзы такие картины, как те, что попали из Балавата в Британский музей.

Мы склонны полагать, что изготовление этих кубков началось в Месопотамии; что первые модели были выпущены из мастерских Вавилона и Ниневии, а затем экспортированы в Сирию; и что финикийцы, которые подражали всему - по крайней мере, всему, что имело готовый сбыт - акклиматизировали эту индустрию среди себя и даже довели ее до совершенства. Чтобы придать разнообразие декору ваз, отправляемых ими во все страны Западной Азии и Южной Европы, они не раз черпали из той кладовой египетских идей, в которую привыкли нырять с такой свободой рук; этим объясняется сочетание мотивов разного происхождения, которое мы находим на некоторых чашах. Вазы, украшенные таким образом, должны были стать очень популярными, и как результат торговли и успешных войн, должны были попасть в царские сокровищницы Ассирии в огромном количестве. Мы знаем, как часто после X века государи Калаха и Ниневии захватывали Палестину, а также Верхнюю и Нижнюю Сирию. После каждого похода длинные караваны с награбленным добром пробирались через дефиле Амана и Антиливана, через броды Евфрата на правый берег Тигра. Ассирийские завоеватели не довольствовались тем, что заполняли кладовые своих дворцов завоеванными сокровищами, они часто перевозили все население города или

района в свою страну. Среди переселенных таким образом сирийцев наверняка были ремесленники, некоторые из которых пытались прожить за счет своего призвания и открытия лавок на базарах Вавилона, Калаха и Ниневии. Клиентов можно было легко заполучить, продавая резные изделия из слоновой кости и эти гравированные кубки по ценам гораздо меньшим, чем те, которые требовались, когда нужно было оплачивать транспортировку с финикийского побережья.

Таким образом, одним из этих двух способов легко объяснить внедрение этих иноземных мотивов в Ассирию, где они должны были вдохнуть новую жизнь в систему орнамента, ресурсы которой были на исходе. Эта тенденция должна была стать особенно выраженной около времени Саргонидов, когда Ассирия была хозяйкой Финикии и не раз вторгалась в долину Нила. К этому периоду я готов отнести большинство бронзовых кубков; пейзажи, охоты и процессии диких животных, с которыми выгравированы многие из них, скорее напоминают стиль и вкус барельефов Сеннахериба и Ассурбанипала, чем более древние школы скульптуры.

В любом случае будет трудно, если вообще возможно, отличить вазы, выгравированные в Месопотамии местными мастерами, от ваз, привезенных из Финикии или изготовленных в Ниневии мастерами, получившими образование в Тире или Библосе. Сходства между ними слишком много и слишком велики. В лучшем случае мы можем объединить все найденные в Месопотамии тарелки в одну группу и указать на общее различие между ними и теми, что были обнаружены в бассейне Средиземного моря. Орнамент на чашах из Нимруда в целом проще, чем на чашах, найденных на Кипре и в Италии; фигура в них играет менее важную роль, а композиции более просты. Ассирийские кубки, или, если быть более точным, те, что были найдены в Ассирии, представляют собой самую раннюю фазу этого искусства или индустрии, в зависимости от того, как его следует называть. В более поздние годы, после падения Ниневии, когда Финикия получила монополию на производство, она уже не довольствовалась чисто декоративными узорами и небольшими отдельными изображениями. Ее бронзовщики умножили свои фигуры и покрыли концентрические зоны реальными сюжетами, сценами, смысл и замысел которых часто можно легко уловить. Это мы увидим, когда основные примеры этого вида искусства будут рассмотрены в наших главах о Финикии^[426].



Рис. 218. Бронзовый кубок. Британский музей.

Между тем, мы не будем пытаться установить различия, которые почти всегда можно оспорить; кроме того, они потребовали бы подробного описания, которое здесь было бы совершенно неуместно. Приведем лишь один пример доказательств, которые могли бы привести хотя бы к правдоподобным выводам: мы можем увидеть чисто ассирийское мастерство в чаше, изображенной ниже (рис. 218),^[427] где горы, деревья и животные выделяются в легком рельефе, причем для достижения желаемого результата использовались и молоток, и заусенец. Среди этих животных мы видим медведя, который, должно быть, был гораздо более знаком ассирийцам, живущим под горными цепями Армении и Курдистана, чем жителям сирийского побережья. В надписях о своих великих охотах цари Ассирии часто упоминают медведя.^[428] На кубках из Кипра или Италии нет ничего, что можно было бы сравнить с этими лесистыми холмами, населенными дикими зверями. То же самое можно сказать и о другой чаше, на которой животные разных видов расположены так тесно, что напоминают гравюры на некоторых цилиндрах (см. рис. 149)^[429].

С другой стороны, существует множество мотивов, которые с одинаковым успехом могли возникнуть как в одной, так и в другой стране. Например, два стервятника, готовящиеся сожрать зайца, растянувшегося на спине, которые мы изобразили ниже (рис. 219).^[430]

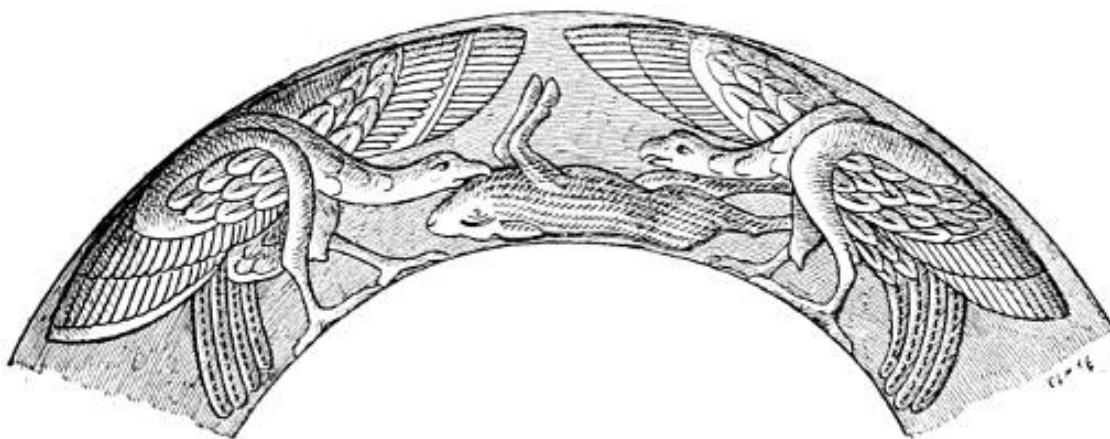


Рис. 219. Граница чашки; из Layard.

Может показаться, что мы слишком долго останавливаемся на этих чашах; но продолжение нашей истории покажет, почему мы рассматривали их с таким вниманием, которое, возможно, не оправдывается ни их количеством, ни их красотой. Впервые они встречаются в Ассирии, но, должно быть, существовали тысячами у греков и итальянцев. Легкие, прочные и удобные для переноски, они, должно быть, послужили для западных художников одними из первых моделей. Как мы увидим, они не только служили типами и мотивами для пластического воспроизведения, но и, побуждая находить смысл в изображенных на них сценах, наводили на мысль о мифах для иноземного населения, к которому они попадали.

§ 5. Оружие.

Мы, конечно, не будем изучать ассирийское оружие с военной точки зрения. Этот вопрос был рассмотрен Роулинсоном и Лэйардом со всей тщательностью, которой он заслуживает. [431\]](#) От каменных топоров и наконечников стрел, найденных в древнейших халдейских гробницах, до прекрасного оружия и защитных доспехов из железа и бронзы, использовавшихся солдатами Ниневии в ее лучшие годы, конницей, пехотой и колесницами Саргона и Сеннахериба, прогресс велик и должен был потребовать многих долгих веков терпеливой работы. В Ассирии ни одно ремесло не занимало больше рук и не порождало больше изобретений, чем ремесло оружейника. В течение двух столетий ассирийские легионы не находили достойных соперников на полях сражений Азии; и хотя их превосходство в основном объяснялось, конечно, физическими качествами и моральной энергией, развитыми дисциплиной, их неизменный успех был в какой-то степени результатом лучшего вооружения. Не останавливаясь на этом, заметим лишь, что когда война становится главным занятием расы, ее оружие непременно доводится до крайней степени роскоши и совершенства. Некоторое представление об их разработке в случае Ассирии можно получить по рельефам и оригинальным фрагментам, дошедшим до нас.

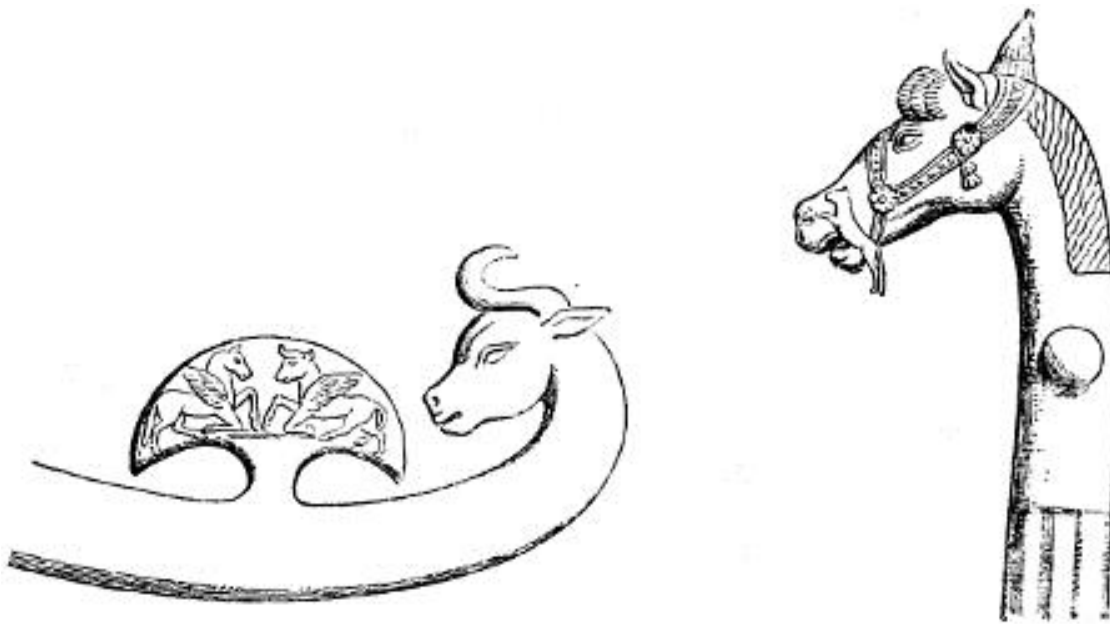


Рис. 220, 221.- Колесничные столбы; с барельефа.

Именно из животного царства ассирийский оружейник заимствовал большинство форм, которыми он украшал оружие и другие военные орудия. Так, шесты колесниц заканчиваются головой быка, лошади или лебедя (рис. 220 и 221).^[432] В другом месте мы находим лук не менее изящной формы; два его конца имеют форму головы лебедя, согнутой в шее.^[433]

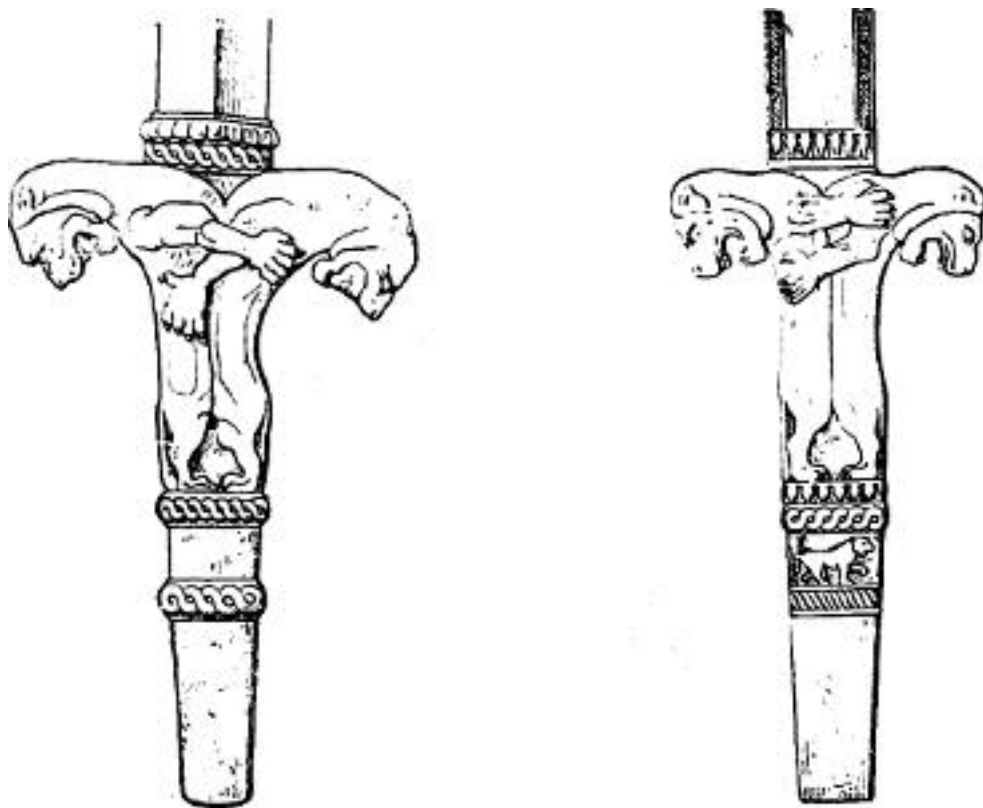


Рис. 222, 223 - Ножны для меча, с рельефов; из Layard.

Меч - король оружия. По инстинктивной метафоре каждый язык делает его символом доблести и отваги того, кто его носит. Поэтому вполне естественно, что ассирийские ножны,

особенно если их носил царь, были украшены львами (рис. 82, 222, 223). Они, несомненно, были бронзовыми и накладными. На последнем из трех примеров маленький лев помещен под более крупной парой. Само лезвие меча, возможно, было украшено таким же образом. Ассирийцы умели наносить дамаскировку - искусство, которое в последующие века прославило клинки, выкованные в той же части света, в Дамаске и Багдаде. Арабские оружейники, возможно, не более чем практиковали искусство, переданное им с незапамятных времен и доведенное до совершенства за много веков до этого в мастерских Месопотамии. Во всяком случае, мы знаем, что два небольших бронзовых кубика, найденных в Нимруде, были украшены на одной из граней фигурой скарабея с распростертыми крыльями, и что скарабей, о котором идет речь, был выполнен путем инкрустации золотой нити в бронзу (рис. 224). Между тем мы можем указать на ассирийский скимитар, лезвие которого испещрено клинописью[434].

На рельефах мы находим большое количество щитов с круглыми или эллиптическими поверхностями, разделенными на концентрические зоны[435]. Недавнее открытие позволяет нам сказать, как эти зоны заполнялись, по крайней мере, в случае щитов, принадлежавших царям или вождям. В 1880 году капитан Клейтон нашел на месте древнего здания в Топрак-Килиссе, в окрестностях Вана, четыре щита, точнее, их остатки, среди множества других предметов. Сейчас эти щиты хранятся в Британском музее. На одном из фрагментов мы можем прочитать надпись Рушаса, царя Урарды, или Армении, времен Ассурбанипала[436].

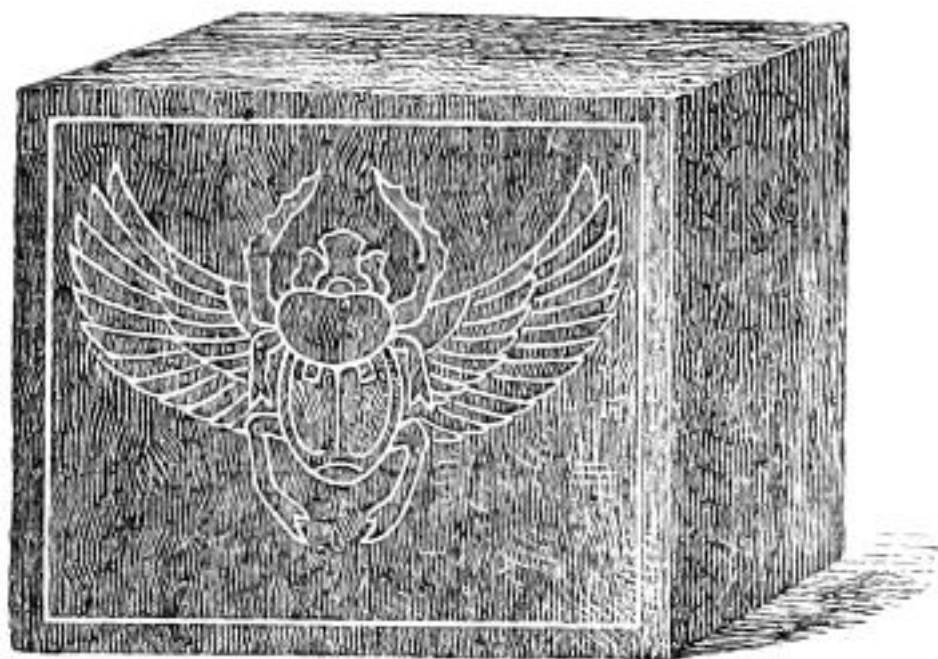


Рис. 224. Бронзовый куб, дамаскированный золотом; из Layard.

Эта надпись, вотивная по своему характеру, в сочетании с осмотром самих предметов доказывает, что эти щиты не являются настоящим оружием, изготовленным для военных целей. Бронза настолько тонка - не более полутора миллиметров в толщину, что даже прибитая к дереву или обтянутая кожей, она не могла бы обеспечить серьезной защиты, а ее рельефы должны были быть изуродованы и сплющены при малейшем ударе. Только край укреплен железным обручем. Щиты вотивные, и их, должно быть, вешали на стены храма, как те, что мы видим подвешенными на барельефе Саргона (т. I, рис. 190), рельефе, на котором изображен храм той же Армении.[437] Но, хотя они были сделаны для украшения, это оружие было не менее похожим на то, которое использовалось в реальной войне, за исключением

веса и прочности; так, они были снабжены петлями для оружия, но они были слишком узкими, чтобы конечность человека среднего роста могла свободно пройти через них.

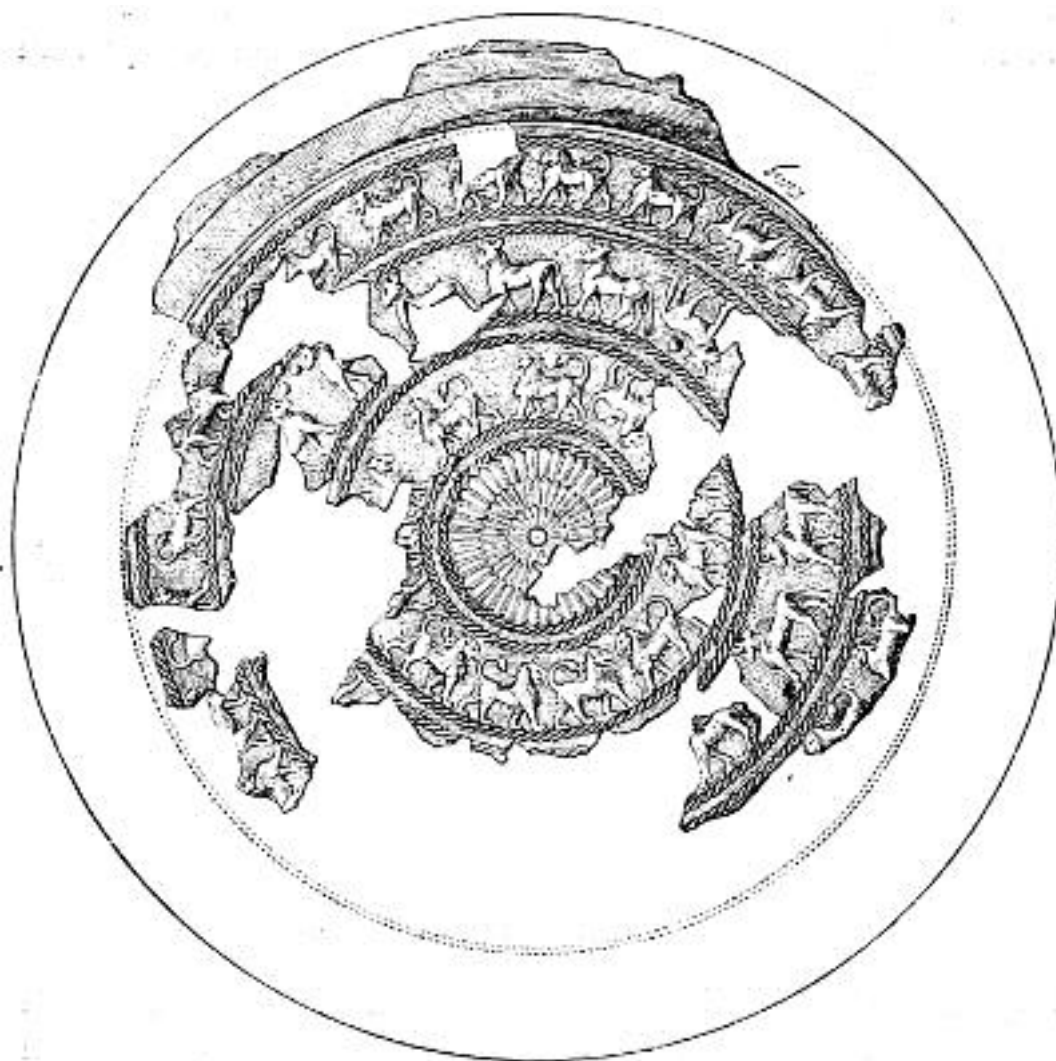


Рис. 225. Вотивный щит. Диаметр около 34½ дюймов. Рисунок Р. Элсона.

Для нас самым интересным моментом в них является их декор, который в принципе идентичен нескольким бронзовым тарелкам, о которых мы недавно говорили (см. рис. 217). Это хорошо видно на нашей репродукции щитка, который меньше всего пострадал от ржавчины (рис. 225).^[438] В центре - розетка с многочисленными излучинами; далее следуют три круглые полосы, отделенные друг от друга и от центральной бобышки двойным тросовым орнаментом. Внутренняя и внешняя зоны заполнены пасса́тами львов, а та, что между, - быками в той же позе. И здесь мы находим любопытное расположение, примеров которого мы не можем привести: и у львов, и у быков лапы повернуты то к центру щита, то к его внешнему краю. Общий характер формы хорошо улавливается в обоих случаях; но рисунок не имеет ни широты, ни твердости, как на чаше, с которой мы уже сравнивали этот щит (рис. 217). Оружейники уступали в мастерстве золотых и серебряных дел мастерам - мы не можем придумать более подходящего названия для них, - которые выбивали и чеканили металлические кубки, хотя они использовали те же модели и мотивы. Никто не стал бы приписывать этим пряжкам финикийское происхождение; они были найдены в Армении и покрыты клинописью. Они должны были быть сделаны либо в Ассирии, либо в соседней стране, которая заимствовала у Ассирии все ее искусства и производства, а также

письменность. Ассирийцы придавали слишком большое значение своему оружию и слишком широко его использовали, чтобы довольствоваться импортом из чужой страны.



Рис. 226.- Рукоять ножа. Кость. Лувр.

Когда мы обращаемся к предметам меньшей важности, таким как кинжалы и ножи, мы видим, что их рукоятки также часто моделируются в виде голов животных. Мы уже приводили не один пример (т. I, хвостовая часть к главе II, и т. II, хвостовая часть к главе I). Но иногда они довольствовались более простыми формами декора, относящимися к классу орнаментов, которые мы называем геометрическими, которые они сочетали с теми формами башен, которые, как мы видели, эмальер также заимствовал у архитектора (т. I. рис. 118). Такими простыми средствами достигался отнюдь не благородный результат (рис. 202 и 226). Эти рукоятки ножей интересны не столько своим мастерством, сколько тенденцией и вкусом, который они демонстрируют. Это были предметы повседневного использования и изготовления. Вырезанные из слоновой кости и кости, они сотнями продавались на базарах. Но в каждой детали прослеживается желание, чтобы работа радовала глаз. Доказательства этого стремления уже поразили нас в Египте; не менее заметны они будут и в Греции. В наши дни, сколько полезных предметов, созданных нашими машинами, не имеют такого характера. Те, кто их проектирует, думают только об их использовании. Они боятся вызвать осложнения, пытаясь сделать один из них непохожим на другой или придать различную форму инструментам, предназначенным для одной и той же цели. Они заранее отказываются от усилий личной изобретательности и любви к орнаменту, которые придают интерес малейшим фрагментам древней промышленности и возводят их почти в достоинство произведения искусства.

§ 6. Орудия туалета и украшения.

Озабоченность, о которой мы только что упоминали, любовь к приятному эффекту, ярко выражена в некоторых вещах, которые сегодня всегда остаются без украшений. Одного примера будет достаточно, чтобы показать разницу. В наши дни все, что мы требуем от расчески, - это выполнять свои обязанности, не травмируя голову и не выдергивая волосы; чтобы ее зубцы были удобно расположены и не были ни слишком твердыми, ни слишком податливыми. Если эти условия соблюдены, то она не будет лишней в самой роскошной гардеробной. Древние были более требовательны, о чем свидетельствует серия гребней из черного дерева в Лувре (рис. 227-229).^[439] Они имеют два ряда зубцов, один крупный, другой мелкий, и каждый украшен посередине ажурной фигуркой (рис. 228-229) или рельефным изображением на плоском основании (рис. 227). Сохранилась только часть последнего гребня. Рамка вокруг фигурок вырезана в виде шнура сверху и снизу, а на концах - в виде розочек. На одной стороне гребня изображен идущий лев, на другой - крылатый сфинкс, показанный на нашей гравюре. Его туловище - львиное, он в митральезе и носит остроконечную бороду. Во втором примере мы видим льва с опущенной головой в рамке с подобием яичной лепки. Формы настолько тяжелы, что поначалу нам трудно распознать вид. В нашем последнем образце и дизайн, и исполнение намного лучше. Лев вырезан в круглой рамке, украшенной двойным рядом зигзагообразных линий. Лепка выполнена искусным художником и достойна места рядом с ниневитскими рельефами.



Рис. 227.- Гребень. Фактический размер. Лувр.

Среди трофеев Ассирии мы не знаем ничего, что можно было бы сравнить с теми деревянными ложками, которые египетский мастер вырезал с такой легкостью;^[440] но два предмета, найденные в Куюнджике, доказывают, что ассирийцы умели придавать предметам того же рода достаточно элегантные и изящные, хотя и менее оригинальные формы. Один из них - бронзовая вилка, другой - ложка из того же материала. Для их украшения использованы шнуры, зигзаги и бусины, и все это - хороший пример ассирийского вкуса в мелочах.

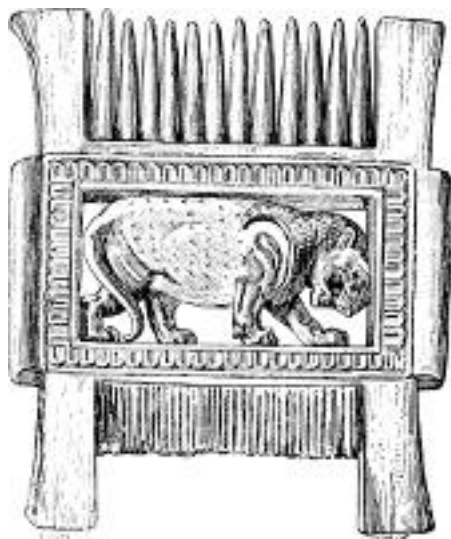


Рис. 228.- Расческа. Фактический размер. Лувр.

До сих пор мы рассматривали ассирийские изделия из металла только в том виде, в каком они представлены в бронзе. В Месопотамии почти не было найдено предметов из золота или серебра. И все же невозможно, чтобы эти два металла были очень редкими в Ниневии Саргонидов или Вавилоне Навуходоносора; война и промышленность, несомненно, привели к значительным накоплениям обоих. Причину их отсутствия мы должны искать в успехе, с которым ассирийская гробница до сих пор избегала открытий. Только гробница могла предоставить безопасное убежище таким сокровищам и сохранить их в своей тени для пытливых глаз современных археологов. Храмы и дворцы, прежде чем быть оставленными медленному воздействию времени, были разграблены. Однако то тут, то там в хорошо продуманных тайниках или забытых уголках несколько безделушек могли укрыться от глаз жадных завоевателей или более поздних мародеров, которые рыскали по руинам во всех направлениях в поисках драгоценных металлов, которые они могли содержать.



Рис. 229.- Гребень. Фактический размер. Лувр.

Самые древние украшения, оставленные нам этими народами, найдены в древнейших гробницах в Варке. Их формы достаточно просты - это бронзовые браслеты из прута, быстро сужающегося к каждому концу и выбитого молотком в виде небольшого овала (рис. 232, 233). Эти прутья иногда бывают очень толстыми, как показывает наш первый пример. Золотые ушные капли из тех же гробниц (рис. 234) сделаны таким же образом.

В Ниневии искусство более развито. Мы можем составить представление о нем по барельефам, где люди изображены с украшениями на руках, на шее и на щеках; также по нескольким оригинальным образцам, избежавшим всеобщего разрушения. В фундаменте дворца Саргона под массивным порогом вместе с большим количеством цилиндров были найдены остатки ожерелий из колотых камней, таких как сердолик, красная и желтая яшма, коричневый сардоникс, аметист и т. д., разрезанных на цилиндры, многоугольники, медальоны, а также на формы груши и оливы или финикового камня (рис. 235). Такое использование драгоценных камней сохранилось с тех времен, когда для этой же цели использовали гальку. Серьги были сделаны в той же манере (рис. 236, 237). На одном из рельефов мы видим евнуха в ожерелье, в котором двойные конусы чередуются с дисками (рис. 238). Те же элементы, конечно, можно было использовать для браслетов или наручей, укоротив проволоку, на которую они были нанизаны. С точки зрения искусства такое украшение было довольно примитивным, вся его красота заключалась в насыщенных цветах отдельных камней, среди которых также были найдены бусины из стекла и эмалированного фаянса.

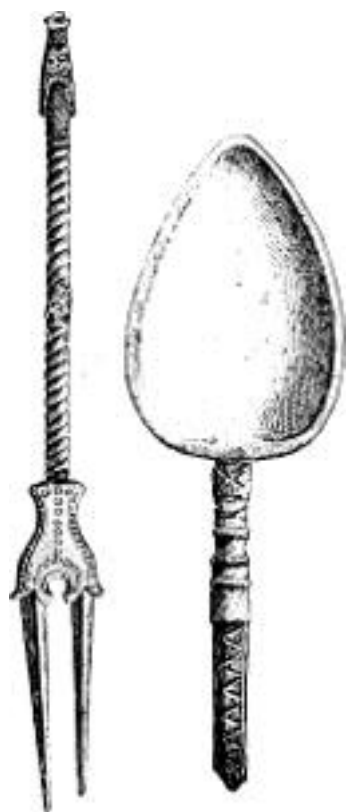


Рис. 230, 231 - Бронзовые вилка и ложка; из книги Смита *"Ассирийские открытия"*.

Короли и другие высокопоставленные лица не довольствовались такими простыми украшениями. Похоже, что принцы носили ожерелья, состоящие из отдельных частей, каждая из которых имела собственное эмблематическое значение (рис. 239), потому что мы постоянно находим их на рельефах, то вокруг шеи государя, то распределенными по полю

стелы. На стеле Самас-Вула царь носит только одно украшение на груди; оно в точности похоже на то, что мы называем мальтийским крестом (рис. 116).

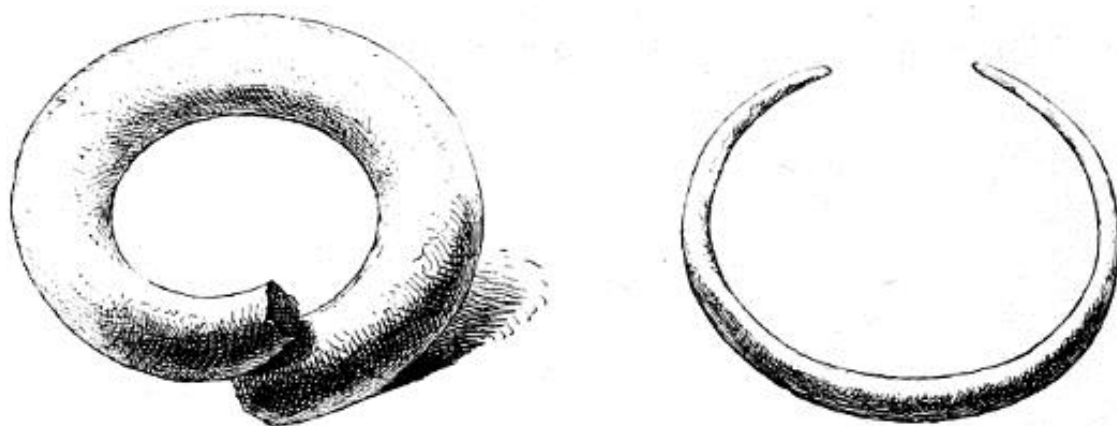


Рис. 232, 233.- Браслеты; из Роулинсона.



Рис. 234. Ушная капля. Британский музей.



Рис. 235-237. Ожерелье и капли для ушей. Лувр. Нарисовано Сент-Эльмом Готье.

Эти украшения должны были быть из золота и значительного размера. Великий визирь и царь, когда его диадема отсутствует, носят на лбу диадему, в которой главным элементом украшения является розетка (т. I. рис. 25 и 29). Диадема царицы в "Пире Ассурбанипала" имеет кренели (рис. 117), напоминая диадему греческой Кибелы. В тех же памятниках запястья царей и джиннов окружены массивными браслетами (т. I. рис. 4, 8, 9, 15, 23, 24, 29 и др.). В Лувре находится бронзовый браслет точно такого же типа (рис. 24С).^[441] Мы можем видеть их среди предметов, предложенных в качестве дани, на барельефе в Нимруде (рис. 241). На том же рельефе мы видим несколько примеров ушных подвесок (рис. 242-244). Вероятно, те же модели выполнялись из золота, серебра или бронзы, в зависимости от ранга и состояния людей, для которых они были сделаны.^[442] Формы были не совсем счастливыми.



Рис. 238.- Ожерелье; из Layard.

И все же ассирийские мастера иногда могли создавать более легкие и изящные предметы, чем эти. Несомненно, именно тогда, когда они работали для представительниц слабого пола, они изменили свои методы работы. Фигура крылатого гения, в котором мы рискнули узнать богиню, носит несколько ожерелий, и одно из них похоже на цепь с чередующимися тонкими и толстыми элементами (рис. 162). Теперь в Кюнджике найдено ожерелье (рис. 245), имеющее не малое сходство с тем, что скопировал скульптор. Оно состоит из тонких золотых трубок, отделенных друг от друга бусинами из того же металла. Эти бусины попеременно ребристые и гладкие. Работа выполнена хорошо и очень аккуратно.



Рис. 239 - Королевское ожерелье; из Роулинсона.

О том, что эти личные украшения изготавливались в стране, свидетельствует тот факт, что найдено не мало форм, использовавшихся ювелирами для наиболее популярных узоров. Они представляют собой небольшие плиты из серпентина или очень твердого известняка, на одной из граней которых в инталии вырезан нужный узор (рис. 246 и 247). Там, где узор сообщается с внешним краем небольшим отверстием, оно могло использоваться для приема жидкого металла; там, где такого желоба нет, узор, должно быть, штамповался, листы металла помещались в углубление и вбивались в него молоточком.[\[443\]](#)

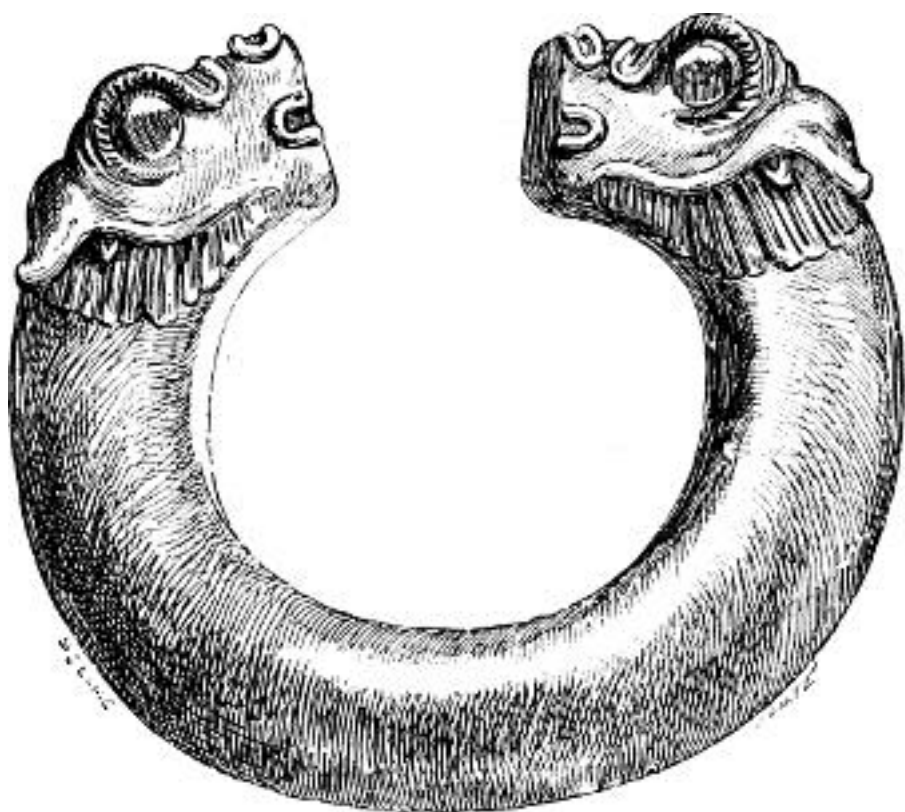


Рис. 240. Браслет. Диаметр 5 дюймов. Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Именно этим последним способом, несомненно, были сделаны пуговицы, которые в таком количестве находят все, кто исследовал ассирийские дворцы. Иногда они представляют собой небольшие диски, украшенные концентрическими полосами (рис. 248), иногда - ромбы с бисерными краями (рис. 249). Эти пуговицы иногда имеют скобы для крепления, как у нас, но чаще они проколоты маленьким отверстием для продевания металлической нити. Таким образом они крепились на одеяниях короля и упряжи его лошадей. На рис. 250, скопированном с барельефа в Куюнджике, показано, как украшались кожаные ленты, опоясывающие шеи колесниц и поддерживающие колокольчики, металлические розетки и цветные кисточки[444].

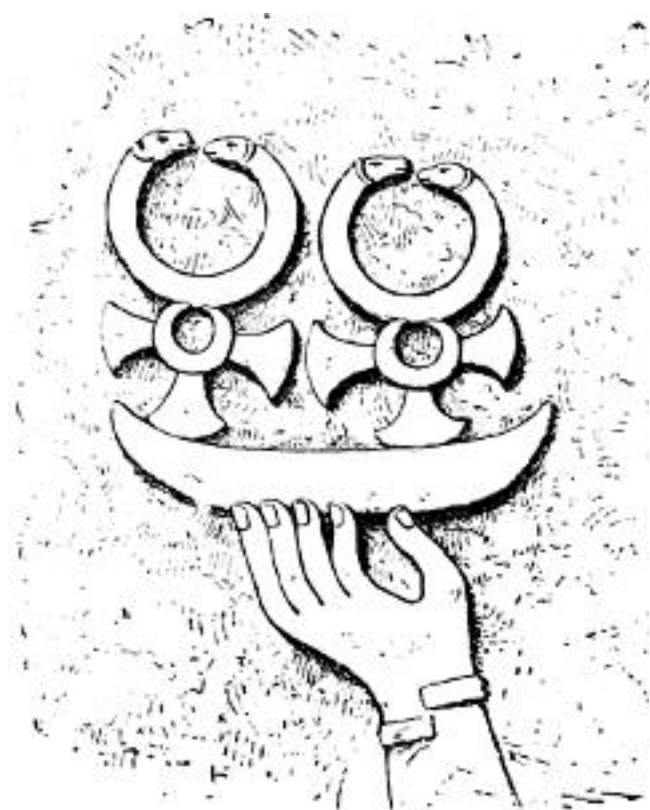


Рис. 241.- Браслеты; из Layard.

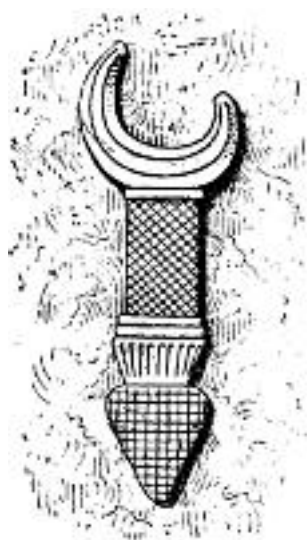


Рис. 242.- Ушная капля; из Layard.

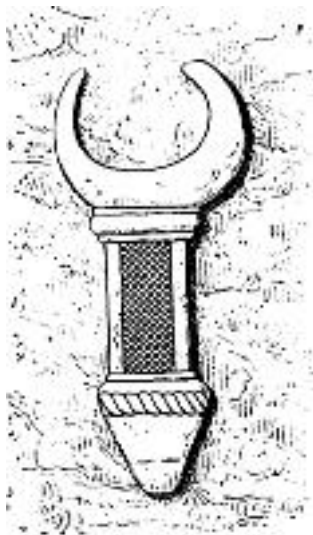


Рис. 243, 244.- Ушные капли; из Лэйарда.



Рис. 248, 249.- Золотые пуговицы. Британский музей.



Рис. 245.- Ожерелье. Британский музей.

Привычки и вкусы восточного шорника не изменились со времен античности. Мы не можем получить лучшего представления об ассирийской упряжи, чем изучив комплекты,

выставленные на продажу в наши дни на базарах Турции, Персии и Индии. Не раз, когда какой-нибудь курдский бей проезжал мимо него на своем арабе, сэру Х. Лэйярду казалось, что он увидел видение с одного из ниневитских рельефов. Кожа, сшитая яркими цветными нитками, чехлы из аляповатой шерсти, ястребиные колокольчики, звенящие на шее лошади, - все это уцелело прошлого. Экипировка испанского мула или упряжь, которую носили повозки восточной Франции на памяти еще нестарых людей, дают некоторое представление о производимом эффекте.

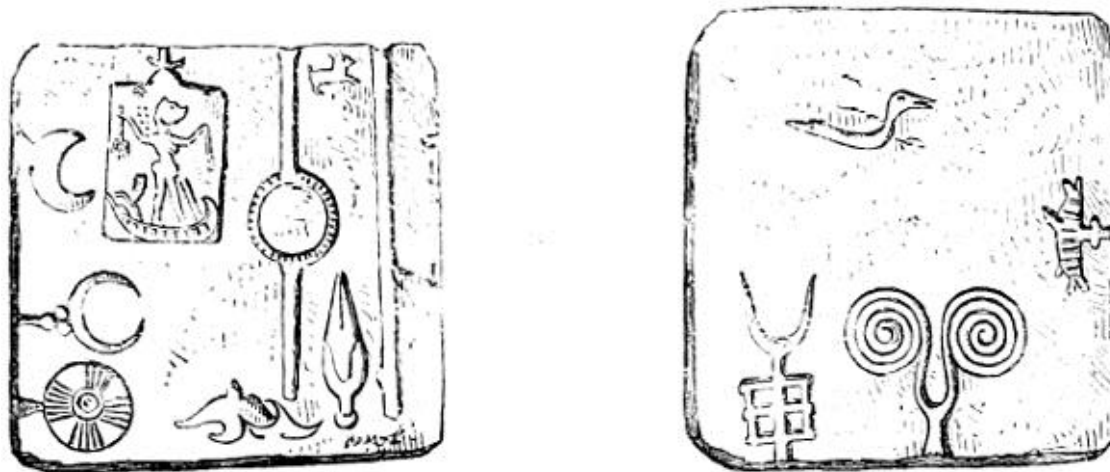


Рис. 246, 247.- Формы для брелоков; из Layard.



Рис. 248, 249.- Золотые пуговицы. Британский музей.

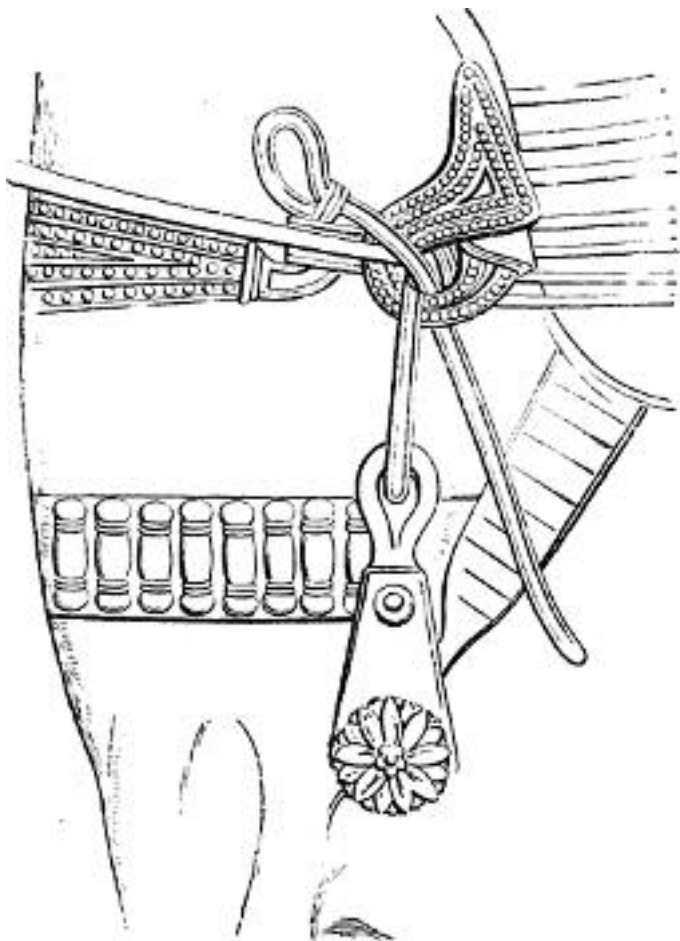


Рис. 250.- Часть упряжи колесничного коня.

Личные украшения и предметы туалета в Вавилоне Навуходоносора, похоже, были не менее развиты, чем в Ниневии Сеннахериба, но мы располагаем очень немногими предметами, которые можно с уверенностью отнести к этому периоду. К самым последним годам Халдейской империи, если не к еще более поздней дате, следует отнести две золотые серьги, хранящиеся сейчас в Британском музее (рис. 251 и 252). На них изображен обнаженный ребенок с длинными волосами и головой, слишком большой для его тела. Нам говорят, что они были найдены в гробнице в Ниффере вместе с другими предметами, чей халдейский характер был очень сильно выражен. Без этой уверенности мы были бы склонны считать их дату не более отдаленной, чем время правления Селевкидов.

Среди ручек или кнопок, которые так часто использовались столярами, портными и шорниками, были найдены некоторые из слоновой кости и перламутра. Ювелиры тоже должны были использовать эти вещества, что давало им возможность создавать эффектные цветовые гармонии. Так, Лэйард упоминает о подвеске для уха, найденной им в Куюнджике, в которой две жемчужины были вставлены в валик из золота[445].



Рис. 251, 252. Подвески для ушей. Британский музей.

С другой стороны, в Месопотамии не было найдено ни одной находки янтаря. Это вещество широко использовалось средиземноморскими народами уже в десятом веке до нашей эры, но, похоже, не было занесено во внутренние районы Азии. Утверждается, что в одном из клинописных текстов оно упоминается;[\[446\]](#) это утверждение мы не можем оспаривать, но совершенно точно, что ни в Британском музее, ни в Лувре, среди бесчисленных предметов, привезенных из халдейских и ассирийских руин в эти великие хранилища древнего искусства, не было обнаружено ни малейшего фрагмента янтаря. Если он и попал в Месопотамию, то как можно было использовать его более уместно, чем в ожерельях, изготовлению которых способствовали стекло, эмалированный фаянс и все доступные привлекательные камни[\[447\]](#).

§ 7. Текстиль.

Среди людей, считавших наготу постыдной, халат и его украшения имели немаловажное значение. И в Халдее, и в Ассирии знатные и богатые люди доводили его до большой роскоши. Они не довольствовались тонкими тканями, нежными и белоснежными муслинами, ради которых цари Персии и их жены в более поздние годы купали вавилонские базары.[\[448\]](#) Они требовали, чтобы их ткани были расшиты богатым и изящным орнаментом, в котором яркий цвет и элегантный рисунок должны были идти рука об руку. [449\]](#) Халдейцы были первыми, кто подал этот пример, как мы знаем из древнейших цилиндров, из памятников Телло и из стелы Меродах-идин-ахи (рис. 233). Но, похоже, ассирийцы вскоре оставили своих учителей, и в любом случае барельефы позволяют нам познакомиться с костюмом северного народа гораздо лучше, чем с костюмом его южных соседей. Ассирийский скульптор, которому помогали и соблазняли возможности материала, оказывавшего лишь незначительное сопротивление резцу, развлекался то созданием точной копии царских одеяний во всех деталях их терпеливой вышивки, то имитацией в широких порогах, пересекающихся линий, звезд и гирлянд, вплетенных проворным челноком в мягкую материю ковров, которыми были покрыты полы каждого дивана.

Изображения на царских одеждах должны были быть полностью вышиты (рис. 253 и 254). Это не могли быть металлические кирасы с выгравированным острием, как можно было бы предположить на первый взгляд. На рельефе нет никаких следов, указывающих на прикрепление какого-либо инородного предмета. У нас также нет оснований полагать, что столь сложная и тонкая работа могла быть выполнена в металле. Именно иглой и на шерстяной поверхности создавались эти изящные изображения.

Мастерство вавилонских вышивальщиц славилось до последних дней античности.[\[450\]](#) В римский период их работы оплачивались на вес золота.[\[451\]](#) Даже сейчас женщины каждой

восточной деревни покрывают материалы, зачастую достаточно грубые сами по себе, очаровательными работами того же рода. Так они украшают свои длинные пеньковые сорочки, передники и куртки, платки и маленькие салфетки, которые иногда используются как полотенца, а иногда для того, чтобы стелить на пол перед низкими столами, на которых подают еду.

Вполне вероятно, что ассирийский процесс был вышивкой в самом строгом смысле этого слова. На современных базарах Турции и Персии можно купить скатерти прикладной работы, в которых сотни маленьких кусочков ткани были использованы для создания узора из множества цветов; но в скульптурных вышивках поверхности изрезаны многочисленными линиями, которые вряд ли могли быть получены в оригинале иначе, чем иглой. Впрочем, это уже второстепенный вопрос. Наше внимание должно быть направлено на композицию картин и на вкус, который вдохновлял и регулировал их расположение.

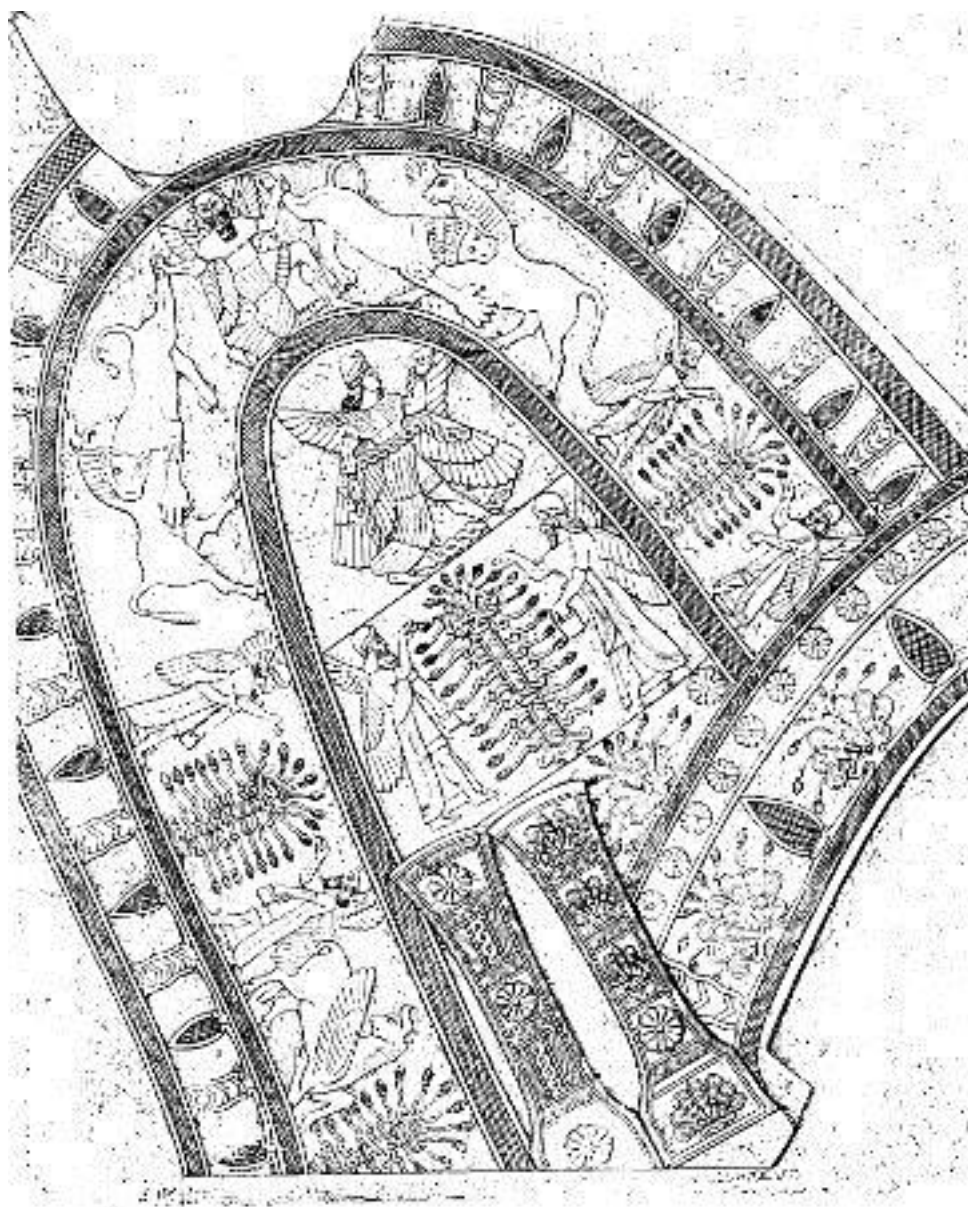


Рис. 253.- Вышивка на верхней части королевской мантии; из Layard.

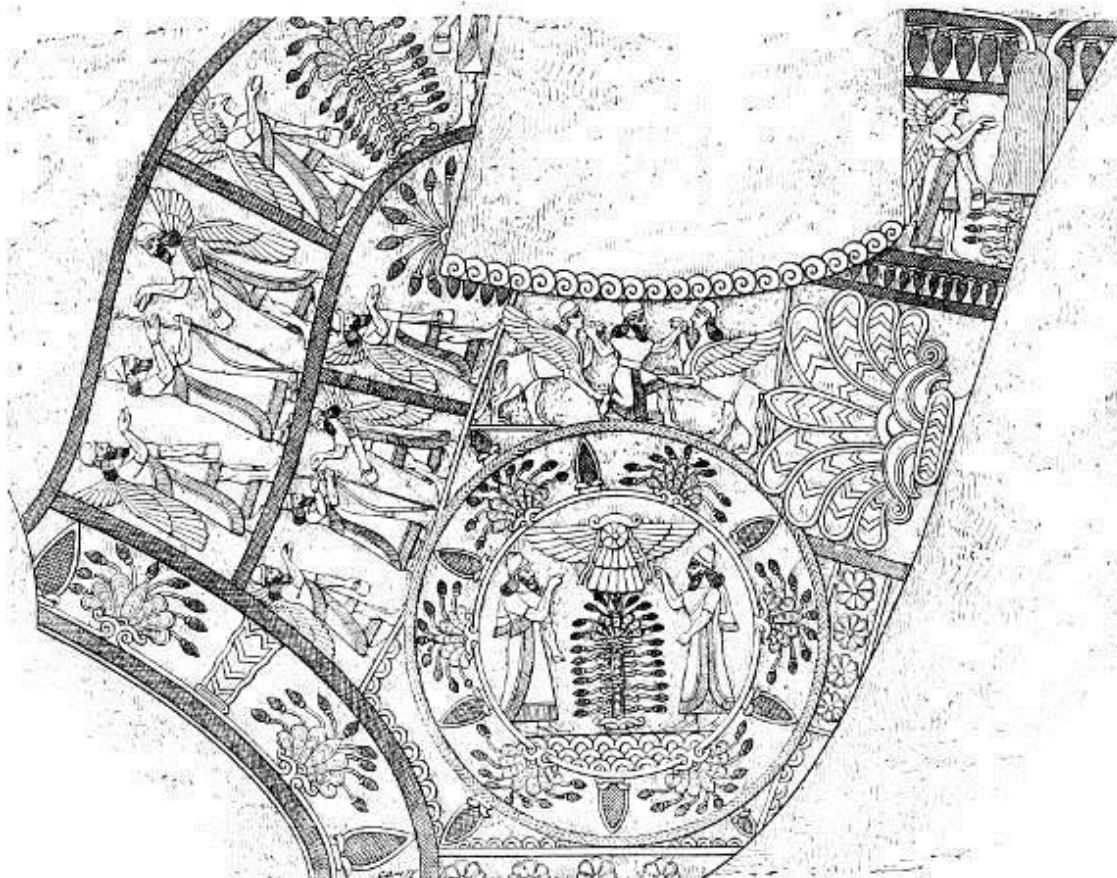


Рис. 254.- Вышивка на королевской мантии; из Layard.

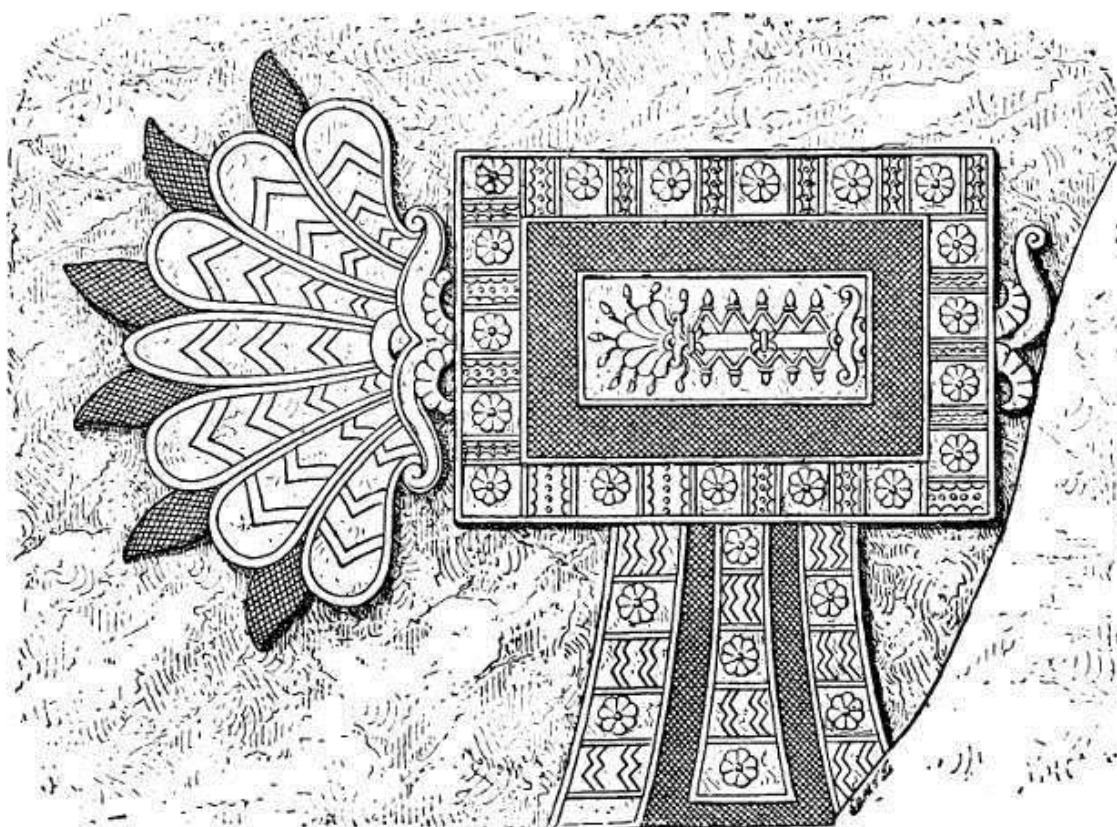


Рис. 255.- Вышитая пектораль; из Layard.

Принцип декора в целом почти идентичен тому, что использовался на бронзовых тарелках. Центральный мотив окружен параллельными полосами орнамента, в которых симметрично расположены группы фигур. Снаружи - узкие бордюры, состоящие из форм, заимствованных в основном из растительного царства: условных цветов и бутонов, пальметт и розеток. Фигуры носят ярко выраженный религиозный характер; здесь мы видим крылатых джинов, как у дверей дворца, поклоняющихся священному дереву, парящих в пространстве или играющих со львами (см. рис. 253); в другом углу представлен сам царь, стоящий между двумя монаршими джинами, или в знак почтения к крылатому диску и мистической пальме.

Все эти изображения искусно расположены в отсеках, ограниченных изящно изогнутыми линиями. Дизайнер понял, как покрыть поверхность без тесноты и путаницы, и проявил изобретательность и тонкий вкус, которые вряд ли могут быть превзойдены любым другим произведением месопотамского искусства. Здесь нет и следа той тяжеловесности, на которую мы упоминали в разделе об украшениях.

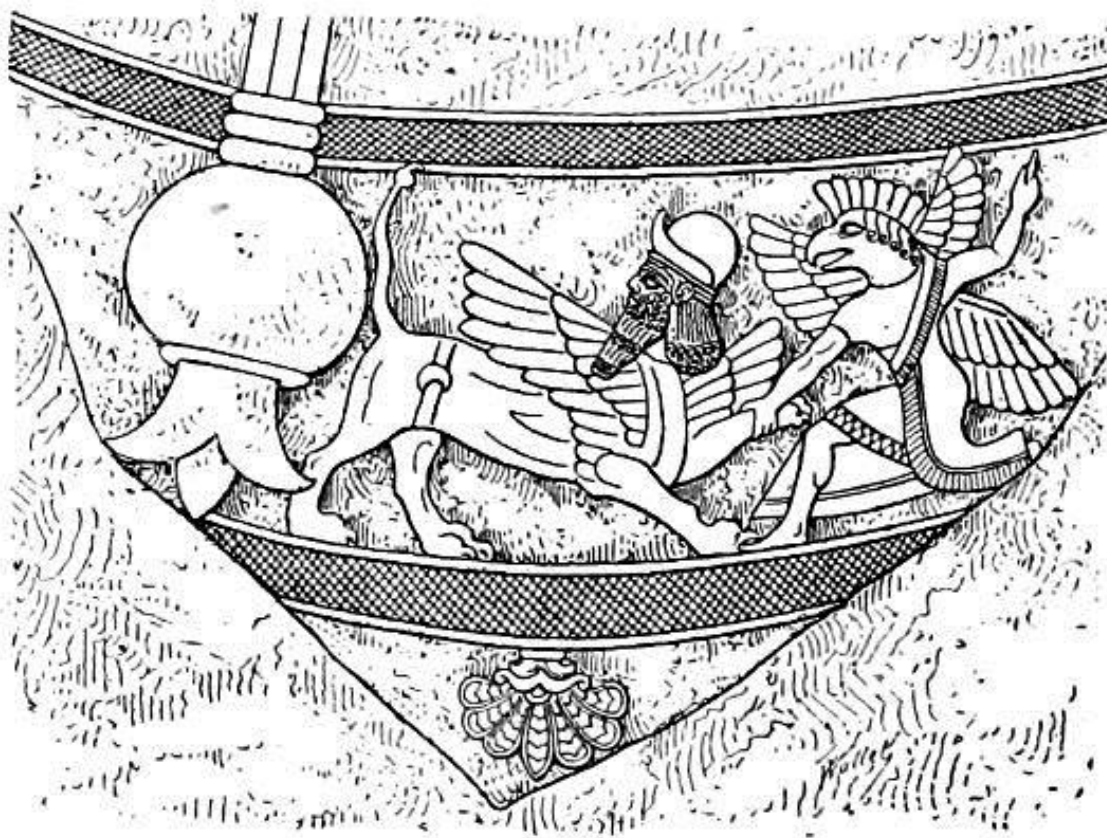


Рис. 256. - Деталь вышивки; из Layard.



Рис. 257.- Деталь вышивки; из Layard.



Рис. 258. - Деталь вышивки; от Layard.

Впечатление, производимое этими композициями в целом, усиливается, когда мы рассматриваем их отдельные детали. Разнообразие используемых комбинаций просто поражает. Иногда орнамент полностью линейный и растительный по своему происхождению. Посмотрите, например, на квадратную брошь, которую носил на груди один из крылатых гениев в Нимруде (рис. 255). Священное дерево, окруженное квадратной рамкой из розочек и волнистых линий, занимает центр, пальметта выбрасывает свои широкие ветви с одного конца. В другом примере мы видим человекоподобного льва в митральезе и с бородой, борющегося с орлиным гением. Справа на нашей гравюре (рис. 256) бутон или цветок, подобный цветку *silene inflata*, свисает над полосой вышивки; это подвеска от ожерелья. Иногда мы встречаем реальных и вымышленных животных. На рис. 257 два грифона завалили пятнистого оленя. В другом месте мы видим крылатого быка, сидящего на большой розетке в позе, одновременно неожиданной и не лишенной грациозности (рис. 258). Наконец, сам король или похожий на него персонаж часто изображается борющимся с вымышленными чудовищами (рис. 259). На этом рисунке обратите внимание на розетки, беспорядочно разбросанные по полю. С такой же расточительностью орнамента мы столкнемся и на древнейших греческих вазах, декораторы которых, похоже, боялись оставить незанятым хоть один уголок их поверхности.

В своем деле ткач был не менее искусен, чем вышивальщица, но он не мог дать волю своей фантазии в такой степени, как его коллеги по работе. Челнок был менее свободен, чем игла. Проходя через нити основы, он едва ли мог сделать больше, чем наметить симметричные узоры и повторить их через равные промежутки времени. Узоры халдейско-ассирийских ковров мы должны искать в скульптурных порогах дворцов. В них общий принцип никогда не менялся, но композиция менялась так же, как сегодня в коврах и ковровых покрытиях, привозимых из Турции и Персии. В любом случае имела кайма, в которую вводились самые мягкие и нежные цвета. Как правило, она должна была быть украшена одним из тех орнаментов, которые изначально были придуманы египтянами - "конусом и цветком".^[452] Замкнутое пространство иногда делилось на отсеки или панели, похожие на кофр, иногда заполнялось единым пеленальным узором, как на пороге из Хорсабада (т. I. рис. 96). Здесь нет фигур людей или животных. Простые и, возможно, однообразные формы, заимствованные из растительного царства, как нельзя лучше подходили для изделий, на которые должны были наступать бесчисленные ноги. Если в нашей фантазии мы облечем узоры резных подоконников во все очарование разнообразных цветов, то получим сияющую поверхность, которую можно сравнить на почтительном расстоянии с великолепными цветовыми гармониями месопотамских равнин, когда весенние ливни одевают их в одеяние блестящей зелени, усыпанное чистой белизной маргариток, золотом ранункулюсов и богатым атласом пурпурных тюльпанов.

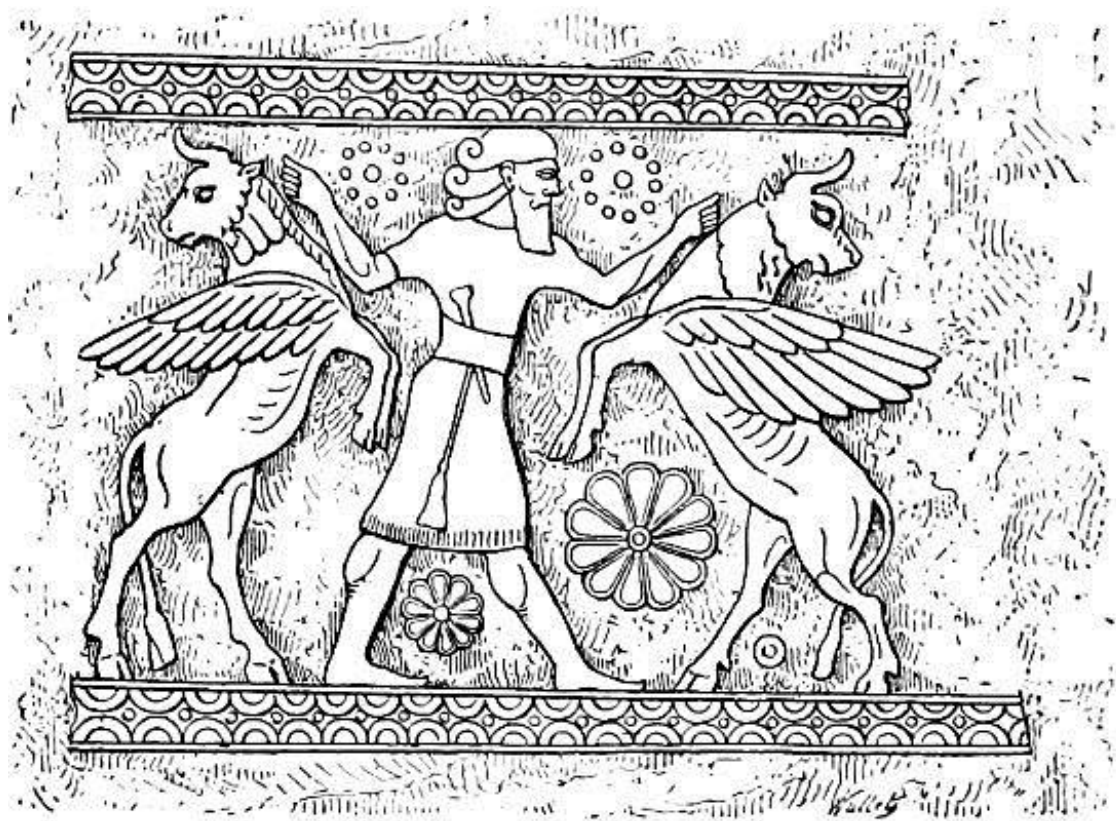


Рис. 259. Деталь вышивки; из Layard.

§ 8. Торговля.

Промышленность, продукцию которой мы описываем, предполагала активную и широко развитую торговлю. Она использовала многие вещи, которые нельзя было найти в своей стране, и производила так много, что не могла не искать выгодных обменов. "Ты [Ниневия] умножила купцов твоих выше звезд небесных", - говорит пророк Наум^[453]; Иезекииль называет Халдею "страной торговли", а Вавилон - "городом купцов"^[454].

Как и Египет, ни Халдея, ни Ассирия не знали, что такое деньги, но их отсутствие не влияло на их торговлю. Была ли их система бартерной, или они использовали драгоценные металлы в грубых слитках или кольцах определенного веса, взвешивая их на весах для каждой сделки, мы не можем сказать, но мы знаем, что великие города Месопотамии имели тесные деловые отношения с окружающими странами на протяжении многих веков, и что их купцы имели изобретательные методы мобилизации своего капитала. Утверждается даже, что они пользовались векселем или чем-то сильно напоминающим его^[455].

Только на южной оконечности Месопотамия имела морской берег, и у нас очень мало информации о ее морской торговле. Однако нет никаких сомнений в том, что она поддерживала морское сообщение с Индией. Ур, древнейшая из сменявших друг друга столиц Халдеи, находился недалеко от Персидского залива, и его корабли часто упоминаются в надписях^[456].

По мере развития цивилизации эти суда должны были увеличиваться в количестве. Исайя говорит о кораблях халдеев.^[457] Регулярные ветры Индийского океана позволяли вести морские перевозки без опаски; корабли могли доходить до устья Инда и возвращаться в Персидский залив почти день в день. То, что между двумя странами существовало какое-то сообщение, можно доказать. Зебу, или горбатый бык, часто изображается на месопотамских

памятниках; это животное является коренным в Индии, где его одомашнивание восходит к глубокой древности. Среди полуразложившихся балок, которые были извлечены из руин в Нижней Халдее, были обнаружены некоторые из тика. ^[458] Родина этого дерева - Индия; его не найти ни в Халдее, ни в какой-либо другой части Западной Азии. Наконец, большая часть слоновой кости, которую потребляли ремесленники Вавилона и Ниневии, должна была поступать из Индии. Те же корабли, возможно, привозили африканскую слоновую кость из страны сомалийцев, а когда они шли вдоль берегов Аравии, то могли пополнить свой груз миррой, ладаном и другими ароматическими специями из этой страны^[459].

Но в основном Месопотамия импортировала свое сырье и экспортировала свои изделия по суше. Между Ассирией и долиной Инда должно было существовать постоянное караванное сообщение. Путь должен был пролегать через Кабул, Герат, ворота Каспия и Медию.^[460] Несколько перевалов вели в долину Тигра с плато Ирана. Более длинные и трудные дороги приводили Армению и Кавказ в сношения с Ниневией; но, как заметил Геродот, плоты из надутых шкур, или *келеки*, как их теперь называют, могли использоваться для перевозки камней и металлов, кожи и шерсти из холмистых районов в ассирийскую столицу и города Халдеи. Лесоматериалы также доставлялись по течению. На западе дороги, пересекавшие броды Евфрата у Фапсака или выше, у Кархемиша, связывали Ассирию с Малой Азией через дефиле Тавра, а с Верхней Сирией и Дамаском - через пустыню и оазис Тадмор. Именно по этому последнему пути в большие порты на сирийском побережье поступали драпировки и ковры, которые Иезекииль так тщательно перечислял, изображая торговлю Тира. Обращаясь к этой морской царице, падение которой заставило его прыгать от радости, он восклицает: "Харан, и Каннех, и Едем, купцы Савские, Ассур и Хилмад были купцами твоими. Это были купцы твои во всяких вещах, в голубых одеждах, в парчовых изделиях, в сундуках с богатой одеждой, перевязанных шнурами и сделанных из кедра, среди товаров твоих".



ГЛАВА V. СРАВНЕНИЕ ЕГИПТА И ХАЛДЕИ.

В века, которые пронеслись до начала периода, называемого нами античностью, в восточном мире зародились три великие цивилизации: цивилизация Египта, цивилизация Халдеи и цивилизация Китая. Все три цивилизации имеют примитивный характер. По крайней мере, насколько мы можем судить, в этих странах им не предшествовала никакая другая форма цивилизованной жизни; прошлое не оставило примеров, которые могли бы указать им путь. В долинах Нила, Евфрата и Ян-Цзе-Кианга, трех естественных театрах, где все было готово к работе, которую предстояло выполнить на их сценах, человек вышел из состояния варварства гораздо раньше, чем в любой другой части Азии или Африки; там он сформировал организованные общества, истоки которых теряются в таком непроницаемом прошлом, что нам нелегко решить, на каком очаге впервые разгорелось пламя цивилизованной жизни.

Хотя у каждой из этих цивилизаций была своя физиономия, они, тем не менее, имели не одну общую черту. Слишком долго описывать все сходства, но можно выделить два, которые не могут не впечатлить историка, как только ему придет в голову идея провести сравнение.

Все три народа научились писать, причем писать идеографическими знаками. Эти иероглифы отнюдь не одинаковы в Египте, Халдее и Китае. В каждом случае они начинали с изображения вещи, идею которой хотели передать, и со временем уменьшали и упрощали созданные таким образом образы, пока не получили определенное количество условных форм. Эта работа по упрощению не всегда проходила по одной и той же схеме. На ее направление и конечный результат сильно влияли материалы, которые использовал. Письмена, начертанные на рисовой бумаге или папирусе тростниковым пером, постепенно приобретали совсем иной вид, чем иероглифы, выбитые в глине острием или стилусом. В конце концов три системы стали совершенно разными; и когда путем долгих и терпеливых усилий вы овладеваете всеми трудностями китайского письма, вы оказываетесь не ближе, чем раньше, к пониманию клиньев или иероглифов.

И все же эти три творения человеческого гения идентичны по методу и принципу. Их отправная точка была одинаковой. Они начали с определения каждого объекта, которому было дано характерное название. Следующим шагом было изобретение средств, с помощью которых эти конкретные знаки могли быть использованы для выражения абстрактных идей, а затем - их применение для обозначения не идей, а звуков. В одной стране переход от прямого к метафорическому использованию термина и от чистой идеограммы к фонетическому знаку был осуществлен с большим мастерством и быстротой, чем в другой. Здесь исправления и ретуши, подсказанные практикой, более ловко использовались для исправления пороков системы, чем там. Но следует помнить, что все три общества без предварительного согласования решали поставленную перед ними проблему одинаково, и эта проблема заключалась в том, как зафиксировать свои мысли и передать их будущим поколениям. Они начали с наивных и грубо выполненных изображений, подобных тем, что делают современные дикари. Из этой стадии, на которой быстро застряли многие менее одаренные расы, все три народа вышли с одинаковым решением и удачей. Одними и теми же дорогами и окольными путями они пришли к выражению самых сложных идей с помощью самого несовершенного инструмента. Но, несмотря на всю их добрую волю и тонкий ум, ни Египту, ни Халдее, ни Китаю не удалось свести слово к его элементам и закрепить за каждым из основных артикуляций человеческого голоса особый символ. Некая скрытая сила, тайный инстинкт, похоже, подталкивал их к требуемому анализу, в то время как их сдерживала какая-то фатальность или предрассудки их рождения или раннего воспитания. Они все трое были на грани того, чтобы коснуться цели, но так и не достигли ее, и слава изобретения алфавита должна быть отдана другой расе.

У этих цивилизаций есть и вторая особенность, которая не может не удивлять наблюдателя, а именно их необыкновенная долговечность и неподвижность. Несомненно, при внимательном рассмотрении мы видим, что они менялись, как и все остальное, что рождается, что живет и умирает; но изменения происходили крайне медленно. За три-четыре тысячи лет верования и ментальные идеи вряд ли могли оставаться совершенно неподвижными, но формы и обряды религии не менялись в заметной степени.

То же самое можно сказать о нравах и социальных институтах. Конечно, они не могли оставаться совершенно неизменными в течение такого промежутка времени; одно слово, например, могло менять свое значение не один раз за столько веков; но тем не менее верно, что консервативный дух, как мы его называем, имел постоянную силу, которую он, похоже,

утратил на западе, среди быстрых преобразований и вечной мобильности нашего современного мира.

И мы должны помнить, что эти общества не в большей степени, чем другие, избежали потрясений, связанных с гражданскими войнами, политическими революциями или нашествием варваров. Как и все другие человеческие системы, они были подвержены катастрофам, которые на время приводили все в смятение. Но после каждого кризиса ряды смыкались и одевались, как ряды хорошо дисциплинированного полка после разрушительного залпа. Когда снова наступала тишина, люди возвращались на свои места в рамках общества, тесно связанного привычками, сформировавшимися в течение бесчисленных поколений. Этот каркас был так терпеливо выработан и скоординирован, он был так эластичен и, в то же время, так полон сопротивления, что даже иноземный повелитель находил более политичным сохранить его и вписаться в его устои, чем разрушить; в большинстве случаев он довольствовался тем, что занимал место, которое занимал принц, которого он свергал. Таким образом, дела входили в привычную колею сразу после завершения завоевания; классы восстанавливались на прежних основаниях; собственность и люди занимали прежние позиции; разница заключалась лишь в том, что новая группа привилегированных лиц делила богатство, созданное сельскохозяйственной, промышленной и торговой деятельностью. Государь и его чиновники могли быть иностранной расы, но социальная машина катилась по той же дороге и с теми же колесами, что и раньше.

Эффект этого равномерного и непрерывного движения не останавливаться на достигнутом: он имел еще одно последствие в виде быстрой ассимиляции разнородных и случайных элементов, которые за очень короткое время приспосабливались к той форме, в которую их вдавливало и вдавливают никогда не затихающее действие интенсивной органической жизни, пока со временем они не сливались и не терялись в той жизни, которую они должны были доминировать.

Так, мы видим, что Египет со времен Менеса и до конца римского господства присваивал, переваривал и поглощал всех эмигрантов, которые приходили, чтобы обосноваться в его пределах. Некоторые из них приходили с мечом в руках, уничтожив всю оппозицию; другие пробирались смиренно, требуя лишь разрешения жить в мире. Одни были варварами-наемниками на службе у фараона, другие - пастухами или земледельцами, которых привлекало великолепное плодородие земли, третьи - ремесленниками, искавшими богатых покровителей, или купцами, стремившимися получить прибыль от распространения продуктов египетской земли или промышленности по чужим землям. Независимо от того, к какой расе они принадлежали, все эти чужеземцы и иноземные странники, от гиксосов до финикийцев и греков, попадали под влияние Египта и оказывали лишь незначительное влияние на его конституцию, нравы и идеи. Чтобы разрушить казавшееся несокрушимым тело, потребовались две великие религиозные революции - возникновение христианства и, спустя несколько веков, исламизма.

Так было и с цивилизацией, родившейся в двойной долине Тигра и Евфрата. Между временами Оуркама и Сасанидов у нее было много разных хозяев, но задолго до очевидного триумфа греческой системы мы находим определенные религиозные типы, которые сохраняются и повторяются, что свидетельствует о стойкости привычек и верований, сформировавшихся задолго до первой зари исторических времен, которые цеплялись за жизнь. Наконец, Китай предлагает нам еще более любопытный пример интимной сплоченности и силы сопротивления, не поддающейся векам. Египет, Халдея и Ассирия - это только воспоминания; но Китай, защищенный своим положением, кругом гор и пустынь,

которые нарисовала вокруг него природа, Китай Конфуция, все еще живет на своих древних местах. Его религия все еще остается религией двух примитивных народов, которые мы изучали, - сложной формой *фетишизма*, или *анимизма*, как некоторые хотят, чтобы мы его называли. Поклонение государя и его великих офицеров обращено главным образом к небесным телам, к самому небу, к земле и ее горам; простые люди боятся и поклоняются джиннам, населяющим воздух и воды, и еще больше - духам своих собственных мертвых. Они чувствуют их присутствие, разговаривают с ними, с трогательной заботой готовят погребальные пиры.

Что касается вождя, которым управляют эти пятьсот миллионов человеческих существ, то его власть все еще сохраняет абсолютный, теократический и патриархальный характер, который отличает королевскую власть во всех примитивных социальных системах. Мы не можем сказать, что может ждать Китай в будущем, который сейчас соприкасается с Западом на всех своих границах, но любопытно думать, что мы имеем в качестве современников в одной из самых обширных империй мира народ людей, которые по всем своим интеллектуальным представлениям ближе к древним египтянам или халдейцам, чем к современным англичанам или французам. И что еще больше удивляет нас, так это то, что народ, о котором мы порой склонны говорить с презрением, не более легко поддается влиянию наших идей и научных знаний, и даже заходит так далеко, что добавляет еще одно беспокойство к тем тревогам, которые одолевают цивилизацию, которой мы так гордимся. Даже такая держава, как Соединенные Штаты Америки, испытывает тревогу из-за нашествия китайских рабочих, которые выполняют больше работы за меньшую плату, чем англосаксонцы, ирландцы или немцы.

Изоляция, в которой Китай жил так долго, не позволила нам отвести ему место в нашей истории, но мы не могли игнорировать его полностью; мы чувствовали себя вынужденными указать на близкие и поразительные сходства, которые делают его сестрой Египта и Халдеи - правда, младшей сестрой, но пережившей своих старших; сравнение важно, потому что пример Китая позволяет нам лучше, чем мы могли бы, понять условия, в которых осуществлялась промышленная деятельность Египта и Халдеи. Благодаря данным, которые она предоставляет, мы можем понять, как мастерские Вавилонии и дельты Нила могли разбрасывать свою продукцию в таких огромных количествах по всем рынкам Западной Азии; как элегантные и тщательно сделанные предметы могли поставаться по достаточно низкой цене, чтобы найти множество покупателей, даже если к их первоначальной стоимости добавлялись большие расходы на фрахт, брокерские услуги и т. д. На плодородных равнинах Евфрата и Нила, как и в "желтом" районе Китая, жизнь была настолько легкой, а пища настолько обильной, что заработная плата рабочего была почти нулевой. Это давало жителям этих счастливых регионов первое преимущество перед племенами, обреченными на трудовое существование на сухой почве островов и горных цепей Южной Европы.

В таком огромном улье, как современный Китай, где люди кишат бесчисленными миллионами, работа не только обходится дешевле, но и делается лучше, чем в бедных и скудных племенах, населявших берега и узкие долины Греции и Италии в те далекие времена, когда Мемфис и Вавилон еще были великими столицами. Эти маленькие кланы рыбаков и лесорубов, пастухов и земледельцев были отрезаны друг от друга высокими хребтами, которые часто можно было пересечь только по трудным и опасным тропам. Счастливый случай или целенаправленная работа мысли могли привести одного из них к открытию какого-нибудь технического секрета, но должно было пройти много времени,

прежде чем изобретение преодолевало горы и облегчало труд соседних племен. В том западном мире, который оставался таким беспокойным до одиннадцатого или десятого века до нашей эры, постоянно случалось, что какое-нибудь племя было охвачено манией искать новый, более благоприятный дом. Эти перемещения на время прекращали трудовую деятельность, приводили к потрясениям и конфликтам, в результате которых развитие останавливалось, а решенные вопросы открывались заново. Разграбленного кантона или нескольких разрушенных деревень было достаточно, чтобы положить конец многообещающему изобретению или уничтожить память об успешном процессе. Никакое преодоление естественных трудностей не было окончательным.

Совсем иначе обстояло дело в тех древних государствах, население которых прочно укоренилось в почве и имело трудолюбивые, оседлые привычки. В таких обществах не было опасности грубого прерывания начатой работы. Когда какой-нибудь ремесленник, более искусный или изобретательный, чем его собратья, усовершенствовал инструменты своего ремесла, знание об этих усовершенствованиях быстро распространялось из мастерской в мастерскую. Даже в городах современного Востока те, кто занимается определенным ремеслом, живут вместе в своем квартале города. В Константинополе и Каире, в Дамаске и Багдаде есть квартал оружейников, квартал ювелиров, квартал шорников, портных и многих других. Эти кварталы имеют свои особые входы, своих служащих и сторожей; как во времена античности, так и сейчас они образуют множество небольших промышленных городов, где, благодаря наследственности профессий и постоянству привычек и моды, процветание ручного искусства не зависело от политических случайностей. Войны и смена династий могли вызвать момент застоя и затишья, но такие неприятности не мешали подмастерью получить от своего мастера наставления по ремеслу, которые он впоследствии передаст своим преемникам, добавив к наследию прошлого все то, что мог добавить сам. Не было никаких внезапных перерывов, никаких нарушений преемственности: все, что было найдено, было сохранено; ничего не было забыто или потеряно.

До того далекого дня, когда Иония, Греция и Италия также обзаведутся своими густонаселенными городами, Египет и Халдея находились в очень выгодном положении по сравнению с народами, или, скорее, племенами, обитавшими на берегах Средиземного моря. Среди последних не существовало ничего, кроме тех простых производств, которые можно было вести под крышей семьи и в которых могли принимать участие женщины и дети. В бассейнах Нила и Евфрата существовали настоящие мануфактуры. Артизаны проходили специальное обучение и объединялись в корпорации; они работали не только в те часы, которые могли выделить для сельского хозяйства; они трудились над своим ремеслом без перерыва из года в год, производя предметы, которые потом "размещала" торговля там, где был оживленный спрос. По сути, у них была настоящая, можно сказать, великая промышленность. По сравнению с машинной индустрией современной Европы ее продукция, несомненно, была небольшой; ни в Египте, ни в Халдее не было ни пара, ни электричества, ни "прялки", но их организация и разделение труда давали им превосходство над современниками, не менее сокрушительное, чем то, благодаря которому современная Европа может наводнить всю поверхность планеты своими изделиями и заменить ими местную промышленность. В каждой маленькой деревушке Анатолии я находил манчестерские хлопчатобумажные ткани и голубые тарелки из Креила; их можно было купить дешевле, чем местные гончарные и текстильные изделия. То же самое было и в древности. На островах и побережьях Эгеиды не было конкуренции, которую могли бы выдержать фаянсовые изделия, сосуды из терракоты и металла, ткани, оружие, слоновая кость, стекло, посуда всех форм и видов, в таком неисчерпаемом количестве поступавшая из мастерских Египта и Халдеи.

Мы должны попытаться указать каналы, по которым все это богатое и разнообразное производство доходило до людей, которые его потребляли. И мы должны провести различие между различными иностранными государствами, в которые они доставлялись. С одной стороны, это страны, непосредственно контактировавшие с Египтом и Халдеей, такие как Сирия, например, которая имела дело непосредственно с производителями Дельты и долины Евфрата. С другой стороны, были и дальние клиенты, которые едва ли знали название страны, из которой привозили их товары. Они делали свои покупки из вторых или даже третьих рук. Влияние двух великих первобытных цивилизаций, естественно, ощущалось на расстоянии с меньшей силой, чем вблизи. В случае с соседями оно, несомненно, способствовало прогрессу промышленности и созданию богатства, но в то же время, должно быть, действовало как инкуб на национальный гений и воображение; снабжая его полным репертуаром форм и типов, оно должно было сдерживать его и не давать ему стать по-настоящему творческим. С другой стороны, на тех, кто попадал под это влияние только в ослабленном виде и, как бы, преломлялся через промежуточные среды, эффект был совершенно иным. Оно давало полезные подсказки и предложения, стимулируя дух, и в то же время избавляло от необходимости длительных экспериментов и неопределенности. В последнем случае оригинальность не подавлялась в зародыше, она могла развиваться совершенно свободно.

На эти различия мы будем указывать в дальнейшем по мере их возникновения, но прежде чем двигаться дальше, необходимо подчеркнуть общие черты и сходство ролей, сыгранных Египтом и Халдеей во все ранние эпохи античности. Эти два народа, которые так долго были практически забыты, были настоящими основателями западной цивилизации. Не знать об этом важнейшем факте или на мгновение закрыть на него глаза - значит потерять представление об истинном возникновении и последующем развитии системы, которая сейчас завершается на наших глазах и с нашей помощью.

Пять или шесть столетий, по-видимому, было достаточно, чтобы Греция и Италия поднялись до того уровня утонченности и культуры, о котором нам говорят имена Перикла, Александра и Августа. Поначалу никто не удивляется этому необычному явлению. Считается, что несколько общих утверждений о гениальности этих одаренных рас дают для него удовлетворительную причину. Но критика стала более требовательной. В ее распоряжении более точные наблюдения и более многочисленные точки сравнения. Она знает, как медленно, особенно на первых этапах, создаются коллективные и последовательные произведения. Он ищет объяснение столь быстрого прогресса в продолжительности и важности предварительной работы, которую с неустанным терпением выполняли древние общества, трудолюбивые предшественники блестящих фаворитов истории. Если бы не эта длительная подготовка почвы, продолжавшаяся, по крайней мере, две или три тысячи лет, если бы не бесчисленные усилия изобретателей и плодотворная деятельность, заполнившие этот период, насколько дольше народы Южной Европы освобождались бы от варварства, в котором пребывали скифы и славяне, кельты и германцы, пока их не завоевал Рим. Какой оборот могли бы принять события, мы не можем даже предположить, но в этом мы можем быть уверены: мир не стал бы свидетелем чудесного и почти внезапного появления цветов классического искусства и поэзии.

Теперь промышленность Египта и Халдеи завоевала свой великий авторитет, и произведения, которыми они наводнили все страны в пределах их досягаемости, пробудили пластический гений западных рас, потому что за ними стояло искусство, искусство не без недостатков, но все же с не меньшей оригинальностью и величием.

В обеих странах архитектура создала здания, богатство декора которых соответствовало их огромным размерам и указывало на значимость их планов. Амбиции Халдеи были не менее высоки, чем Египта. По размерам и общему великолепию ее великие сооружения могли бы считаться достойными соперниками сооружений долины Нила, но все же нельзя сказать, что они заслуживают того, чтобы их ставили на один уровень. На обширных равнинах Евфрата те ступенчатые башни, которые мы пытались восстановить, имели исключительное значение; они поражали глаз своими размерами и радовали его своими яркими красками; но они не дотягивали до благородства, таинственной красоты и достоинства египетских храмов. Храмы, святилища или дворцы, все великие сооружения Месопотамии кажутся нам страдающими от некоторой тяжеловесности и отсутствия разнообразия, и у них был еще один большой недостаток. Они несли в своем лоне семена собственного быстрого распада. В отличие от залов Карнака и Луксора, они не имели защиты от действия времени и насилия человека.

Халдейский архитектор, таким образом, должен быть поставлен ниже своего египетского соперника, и настоящую причину его неполноценности, как мы уже объяснили, следует искать в недостатках единственного материала, в котором могли быть реализованы его концепции. Этим материалом был кирпич, кирпич, обожженный в печи или высушенный на солнце, с помощью которого можно реализовать любую концепцию, кроме той, в которой тонкая лепнина и стройные колонны играют заметную роль.

В случае со скульптурой баланс держится примерно на одном уровне. Обе школы по-разному изображали живые формы, особенно человеческие, но их достоинства показались нам скорее отличными, чем неравными. В одной мы обнаружили более тонкое чувство линии, изящество и утонченность контура; в самых миниатюрных статуэтках, как и в самых гигантских колоссах, мы ощутили очарование горделивого и улыбающегося спокойствия, которое выражается как в позе и жесте, так и в лице. В других нас поразила, прежде всего, энергия моделирования и сила движения. Мы оценили эти качества силы и энергичности по достоинству и отметили, что форма человека занимает гораздо более важное место в религиозном искусстве Халдеи, чем в Египте. В своем более откровенном антропоморфном характере она показалась нам прогрессом по сравнению с той египетской скульптурой, которая помещала головы крокодилов, ястребов и гиппопотамов на плечи своих богов. И все же мы вынуждены признать, что природные условия были в некоторых отношениях неблагоприятны для развития халдейско-ассирийского искусства. Их погребальные обряды не требовали той абсолютной верности, которая сделала ранних египетских скульпторов такими восхитительными портретистами. В отсутствие такого принуждения месопотамские скульпторы создавали скорее общие типы, чем отдельные фигуры, и в результате их искусство всегда носило более или менее условный характер. Его развитию также препятствовал барьер из непрозрачных драпировок, который стоял между художником и его моделью. В его фигурах животных мы можем увидеть, насколько велик был его гений в выражении жизни, формы и движения, и во всех подражательных качествах они оставляют его фигуры людей далеко позади. Ничто в мире не может компенсировать отсутствие того терпеливого изучения обнаженной натуры, на котором основана вся действительно великая скульптура.

Именно потому, что месопотамское искусство никогда не училось в этой начальной школе и не овладевало этими основами пластического мастерства, те его произведения, которые граничат с тем, что мы называем промышленными искусствами, никогда не избавлялись от некоторой тяжеловесности руки и монотонности эффекта. Эти недостатки легко объяснимы; халат - особенно прямой и цепкий, как в Ассирии, - скрывает все тонкости моделирования и

все изящество тех волнистых линий, которыми ограничена человеческая форма. Если бы, как в Египте, скульптор и художник сделали все красоты человеческой фигуры, и особенно изящные контуры женщины, знакомыми каждому глазу, художники знали бы, как придать своим творениям более тонкие и приятные формы, и были бы вынуждены придать их. Знание обнаженной натуры позволило бы им создавать бесчисленные вариации на одну тему и использовать ее снова и снова без опасности утомить глаз. Все фигуры в одеяниях имеют определенное взаимное сходство, как бы мало общего ни было в их движениях и костюме. По крайней мере, на одном ассирийском рельефе мы были вынуждены оставить сомнения в том, является ли фигура в натуральную величину фигурой бога или богини.

С другой стороны, две обнаженные фигуры могут быть почти идентичны по положению и жестам, но даже невнимательный глаз не спутает одну с другой. В одной из них костный каркас и развитие мускулатуры будут выражены сильнее, чем в другой. Пол, возраст, привычки к труду или отдыху накладывают свой неизгладимый отпечаток на мясистые контуры. Трудности художника начинаются, когда он пытается передать все оттенки формы, и, несомненно, он никогда не добьется успеха в этой попытке, пока не накопит хотя бы небольшой запас профессиональных знаний и умений. Но это уже что-то, когда он начинает воспринимать эти оттенки, понимать их интерес и ценность. Пытаясь воспроизвести их, он чувствует, что его рука становится все легче и ловчее; со временем он возьмется подражать природе во всем ее чудесном разнообразии, и при этом ему откроется, как она никогда не повторяется, как она придает каждой особи свою неповторимую физиономию и в то же время никогда не путает идентичность типа или вида. Приведенный в чувство этим открытием, он с каждым днем будет становиться все изобретательнее и изобретательнее. Узнав, как едва уловимые вариации линий и пропорций позволяют отличить одно существо от другого, он приучит себя придавать разнообразие своим творениям с помощью того же процесса; какими бы незначительными ни были изменения между его последовательными работами, каждая из них будет новым и уникальным творением в полном смысле этого слова. В дальнейшем границы его искусства будут столь же широки, как и границы самой природы. Вступив на указанный путь, он, конечно, может столкнуться с определенными трудностями в исполнении, но ему больше не нужно бояться возврата к худшему из недостатков - монотонности и однообразию.

В отличие от египтян и, как мы увидим, в еще большей степени в отличие от греков, халдеи были вынуждены обойтись без этого бесценного обучения. Отсюда и неполноценность их искусства. О том, что их воображение было достаточно живым, свидетельствует, прежде всего, декор их ковров и вышитых тканей, на которых все ресурсы линии развиты с неизменным вкусом и фантазией; на которых растительные и животные формы, как реальные, так и фантастические, смешиваются с фигурами людей и сверхъестественных джинов в манере, которая всегда изящна и полна разнообразия. Но разнообразие это скорее кажущееся, чем реальное. Каждая человеческая фигура облачена в одеяние и практически идентична по внешнему виду; художник не имел тех возможностей, которыми пользовался его египетский соперник, чтобы модифицировать свою тему, не разрушая ее фундаментального характера.

Вынужденные судить об этих вышивках по небольшому числу примеров, дошедших до нас на рельефах, мы готовы восхищаться разнообразием их мотивов, но, возможно, если бы у нас была более обширная коллекция, мы бы обнаружили, что какая-то определенная группа или фигура часто появляется вновь. Но даже если бы это было так, это не должно заставлять нас осуждать вкус мастеров, которые их делали. На тканях для одежды, на коврах, расстеленных на полу, и гобеленах, развешанных на стенах, повторы не были чем-то из ряда вон

выходящим. Мотив рассматривался не сам по себе, не ради его ценности как отдельного творения, а ради эффекта, производимого его постоянным повторением. Глаз получает определенное удовольствие от постоянного возвращения к одной линии или гармонии цвета; и элемент, который сам по себе имеет небольшую ценность, может быть использован для создания богатых и изящных композиций. Это в достаточной степени доказывают керамика и текстиль современного Востока, такие как фаянс Персии, шали Индии, вышитые шелка Китая и фарфор Японии.



Рис. 260.- Египетское зеркало, уменьшенное примерно на пятую часть от своего реального размера. Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Тот же закон не действует во всех видах искусства. Возьмем, к примеру, ювелирное дело и работу золотых или серебряных дел мастеров. Цель уже не в том, чтобы украсить и осветить поверхность неопределенного размера, а в том, чтобы создать объект, обладающий собственным единством и формой. Таким образом, большой ресурс работника по драгоценным металлам заключается в тех фигурах людей и животных, которым природа дала четко определенную форму и особые черты, по которым можно отличить одно от другого. В этом отношении ювелир является учеником скульптора. Он воспроизводит в меньшем масштабе типы, созданные скульптором, и размножает свои копии с той свободой рук, которую дает необходимость удовлетворить более широкий спрос. Неважно, что в одно время или в одном месте эти подражания делаются с меньшей тщательностью и изысканностью вкуса, чем в другом; принцип всегда один и тот же. В промышленном

искусстве, по крайней мере в том, где фигура играет важную *роль*, мы не найдем ничего, что нельзя было бы отнести к какой-либо модели, созданной теми же людьми в изобразительном искусстве. Работа ремесленника - это уменьшение, отражение - правда, ослабленное, но верное, насколько это возможно, - работы художника.

Просматривая изделия халдейско-ассирийских оружейников, ювелиров, мастеров по металлу, краснодеревщиков, токарей и т.д., мы не будем удивляться введению и умелому обращению с животными и их частями, ведь мы уже показали, что ассирийские скульпторы были, возможно, самыми лучшими *анималистами* во всей античности. С другой стороны, во всех тех объектах, которые донесли до нас некоторые излюбленные мотивы ассирийского орнамента, мы почти не встречали человеческой фигуры; в крайнем случае, мы можем указать лишь на один или два объекта, на которых она использовалась. На троне Сеннахериба (см. выше, рис. 47) он был в действительности не более чем символом. Он был введен не ради него самого, а для того, чтобы навести зрителя на определенную мысль. Что же касается серег, вылепленных в форме ребенка (рис. 251 и 252), то мы вовсе не уверены, что они относятся к тому месту и периоду, к которому их приписывают.

Но хотя со всех сторон нас встречают животные и фрагменты их тел, змеи, бараны, козлы, быки, львы (чаще всего), грифоны и другие вымышленные чудовища, нас огорчает отсутствие тех мужских и тем более женских фигур, которые так часто встречаются на предметах мебели, на домашней утвари, на металлических вазах и украшениях египтян. Утомленные самим богатством искусства, столь богатого и столь удивительно изобретательного, мы привели, возможно, в наших томах о Египте слишком мало примеров и выбрали их из недостаточного числа классов; но наши читатели не могли забыть изящные девичьи формы, вырезанные на ручках ложек для духов, здесь деликатно ступающие среди стеблей папируса, там с их стройными конечностями, вытянутыми, как у пловца.^[461] Нам позволено, возможно, освежить память читателей, которые так долго жили с нами в Ассирии, поместив перед ними еще два примера из чудесного художественного богатства долины Нила (рис. 260 и 261).

Эти два примера не принадлежат к тому же классу, что и ложки для духов, но их основная идея одинакова. Они представляют собой зеркала с бронзовыми ручками. В обоих случаях ручки выполнены в виде обнаженных женщин или молодых девушек, а стройные пропорции напоминают скульптуры и картины Нового времени. В первом случае правая рука свисает на бок, а левая скрещена на груди; только голова, защищенная густыми волосами или париком, поддерживает зеркало (рис. 260). Во втором случае обе руки подняты до плеч, а кисти согнуты вверх от запястий, чтобы встретиться с вдавленной поперечной частью, к которой прикреплен полированный диск (рис. 261). В обоих случаях моделировка конечностей и туловища несколько суховата и обобщена, но мотив хорошо проработан, и, несмотря на недостатки в деталях, все в целом отличается стилем и изяществом.

Ничего подобного не было найдено и, судя по всему, никогда не будет найдено в золотых изделиях Вавилона и Ниневии. По мере проведения новых раскопок мы, несомненно, обнаружим новые детали, но очень маловероятно, что что-либо, что еще предстоит обнаружить, сможет существенно изменить представление о вкусах и привычках месопотамских промышленников. Мы достаточно хорошо знакомы с халдейско-ассирийской скульптурой, как в ее сильных, так и в слабых сторонах, чтобы понять пробелы, которые всегда должны были существовать в хранилище, куда артизан обращался за своими идеями. Артизан последовал примеру скульптора; он уделил свое внимание барельефу, и тот отплатил ему за труды. Среди фигур, выложенных столь щедрой рукой из камня и дерева, слоновой кости и металла, некоторые были прорисованы острием или выгравированы в

инталии; другие были отбиты молотком или резцом, чтобы стоять в нежном рельефе над своим ложем. Но, говоря в целом, не было сделано ни одной попытки смоделировать обнаженные фигуры мужчин или женщин в круге. Похоже, ассирийский ум не подозревал о богатстве суггестии, скрытой в последних. Если не считать нескольких терракотовых статуэток, то художник, который в какой-то мере свидетельствовал о столь богатых ресурсах, о столь высоком мастерстве и изобретательности, похоже, никогда не ощущал очарования женской красоты. Женская красота - это свет природы, вечная радость глаза; исключить ее из идеального мира, созданного пластическими искусствами, значит обречь этот мир на вечные сумерки, набросить на него пелену холодного однообразия и печали.

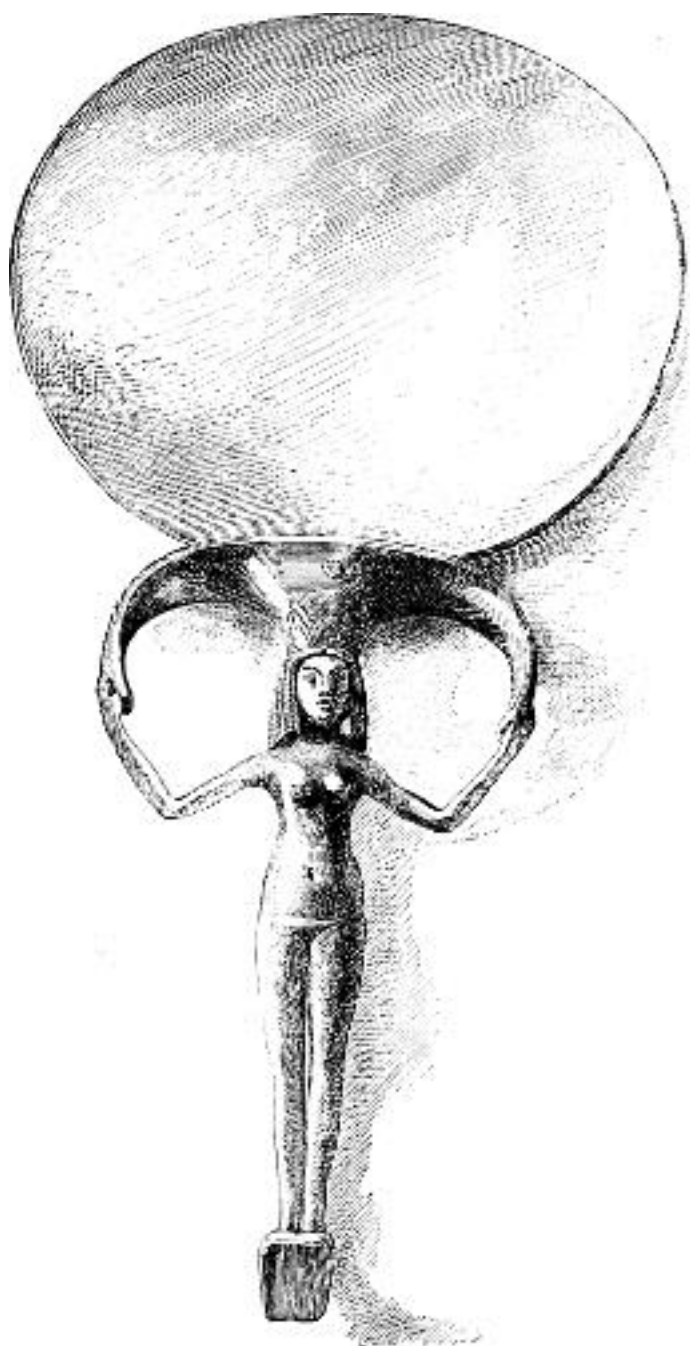


Рис. 261. - Египетское зеркало, натуральная величина. Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.

В искусстве всех тех народов, которые восприняли учения Египта и Халдеи, будь то из первых рук, как финикийцы, или из вторых, как греки, всегда можно проследить два различных влияния. Месопотамию можно узнать по некоторым орнаментальным мотивам, таким как

"шишка и цветок", розетки и пальметты, а также по ее вкусу к симметрии, которую придают соединенные фигуры; еще более отчетливо она прослеживается в мотивах, в которые введены львы и все племя фантастических животных, борющихся и пожирающих друг друга, и время от времени низвергаемых на землю каким-нибудь человеком, одетым в длинную габердину и увенчанным диадемой.

С другой стороны, именно в Египет устремляются наши мысли, когда человеческое тело предстает перед нашими глазами в своем неприкрытом благородстве, со всем разнообразием поз и очертаний, которые предполагают его формы. Народы Западной Азии многому научились в школе халдейского художника, но учение, данное египетским скульптором, было более высокого порядка и гораздо лучше приспособлено для того, чтобы направить их на путь, ведущий к тем изысканным творениям, в которых деликатность и уверенность руки счастливо сочетаются с силой воображения. Рано или поздно такое обучение должно было пробудить в открытых и пытливых умах чувство красоты, подобное тому, которое в своей особой манере испытывал Египет, чувство, которому Греция, когда она однажды встала на правильный путь, дала самое полное выражение, которое когда-либо получала в мраморе и бронзе.

Чтобы провести сравнение, которого не может избежать ни один историк искусства, мы поставили себя последовательно на две разные точки зрения, и с обеих пришли к одному и тому же результату: как художники египтяне занимают более высокое положение, чем ассирийцы, чем те строители, которые упорно пренебрегали колонной, даже когда строили из камня, чем те скульпторы, которые избегали соизмерять себя с природой и уклонялись от ее трудностей, драпируя свои фигуры. Но прежде чем приводить эти два метода и два способа взгляда на форму в оппозицию, нам, возможно, следовало бы указать на разницу, в которой предвосхищается это неравенство. Во всех монархиях Востока великие памятники были анонимными, или, по крайней мере, если в официальных текстах указывалось имя, то это было имя не художника, который их задумал, а царя, при котором они были созданы. И только в Греции общественное мнение ставит произведение искусства и его автора настолько высоко, что последний считает себя вправе подписать свое творение. Но хотя эта практика не была введена в Египте, многочисленные надписи свидетельствуют о высоком положении, которое занимали в египетском обществе художники, которым царь доверял строительство и украшение своих зданий.^[462] Этим людям не только хорошо платили; они получали почести, которые тщательно фиксировали, и их слава распространялась по всей долине Нила. В клинописных текстах нам до сих пор не удалось обнаружить имя ни одного архитектора или скульптора, и не похоже, что причину этого упущения следует искать в особых условиях халдейско-ассирийской эпиграфики. Хотя Вавилон и Ниневия не оставили нам тысячи эпитафий, подобных тем, что были спасены из песков Египта, мы располагаем множеством частных контрактов и соглашений, в которых можно найти информацию, подобную той, что в других странах дают надгробные стелы. Ни там, ни в других местах мы не находим следов того, что Семнат, Бахенхонсу или любой другой из царских архитекторов, чьи имена дошли до нас в текстах, занимали видное положение при фиванских принцах XVIII и XIX династий.

Вряд ли эта разница исчезнет после перевода большего количества текстов. Неравенство в положении двух художников легко объясняется неодинаковым развитием этих двух искусств. Египетская архитектура отличается от месопотамской своей образованностью и искусностью. Она не довольствуется, подобно последней, тем, что раскидывает себя по сторонам и нагромождает огромные массы земли, чтобы затем облачиться в тонкие одежды из эмалированного фаянса, из расписного и скульптурного алебаstra. Несмотря на богатое

убранство, дворцы, подобные Нимруду и Хорсабаду, так и не смогли избавиться от впечатления гигантской импровизации. Их планы были определены - а ассирийские планы варьировались лишь в очень узких пределах - способ кровли, плоской или сводчатой, установленный для каждой квартиры, а все остальное было лишь делом мастеров и их легионов полуквалифицированных рабочих. По крайней мере, можно сказать, что архитектору, руководившему строительством ниневийского дворца, было гораздо легче, чем его сопернику из Фив или Мемфиса. Обустройство портиков и гипостильных залов требовало большого ума и вкуса, и, если законченная работа должна была соответствовать представлениям ее создателя, за рабочими, вырезавшими изящные капители и прочные наличники из огромных масс гранита, песчаника или известняка, нужно было следить с неослабевающей тщательностью, неизвестной и невообразимой в Месопотамии. Архитекторы, возводившие колоннады Карнака и Рамессеума для Сети и его знаменитого сына, были Иктинами и Мнесиклами Востока. Мы можем лучше, чем сейчас, познакомиться с монументальной историей Месопотамии, но никогда не найдем в ее пределах художников, достойных встать в один ряд с этими фиванскими мастерами.

И если мы сравним скульпторов Фив и Ниневии, то придем к тому же выводу. С одной стороны, мы находим художников, которые, работали ли они для гробницы или для храма, из самых неподатливых или самых добротных материалов, высекали изображения, которые либо восхищают нас своей простой правдой, либо впечатляют своей благородной серьезностью и колоссальными размерами. Из тех египетских мастерских, по которым мы провели наших читателей, вышел целый народ статуй, многие из которых были настоящими шедеврами в своем роде. В Месопотамии, после первых попыток, казавшихся многообещающими, искусство лепки статуй было вскоре оставлено. В славные дни Ниневии от скульптора требовался лишь талант, можно сказать, сноровка, чтобы вырезать в мягком гипсе или известняке реалистичные иллюстрации завоеваний и охот царствующего принца. Ему приходилось создавать чисто исторические и анекдотические скульптуры по ярду, а то и по миле; в то время как в Египте мы видим, как весь народ, с его царями и богами, возрождается ко второй жизни в тех сильных и искренних портретах, которых до наших дней дошло так много тысяч.

Воплощая отличительные черты личности на дереве или камне, скульптор делал нечто большее, чем льстил тщеславию великих; он продлевал их существование, помогал им противостоять нападкам смерти и не поддаваться уничтожению. Все, от фараона до самого скромного феллаха, должны были примириться с человеком, который обладал такой квазимагической силой и от которого можно было потребовать столь важной услуги. Простые люди покупали в лавке готовые фигуры, на которых довольствовались тем, что вырезали свои имена, но короли и вельможи заказывали свои статуи лучшим художникам того времени, и какой-то отблеск уважения и восхищения, окружавших государя, должен был падать на человека, которому он поручал придать вечность своим королевским чертам, в тех статуях, которые в течение всего его правления будут стоять на порогах и во дворах храма, и на расписанных стенах той счастливой обители, к тени которой он будет обращаться, когда будет полон лет и жаждать отдыха.

Если до прихода греков в древнем мире и существовал народ, в котором страсть к красоте была врожденной, то это был народ Египта. Вкус Халдеи был более узким, менее откровенным и менее безошибочным; она не могла, по крайней мере в той же степени, сочетать силу с изяществом; ее идеал обладал меньшим благородством, а рука - меньшей свободой и разнообразием. Именно благодаря достоинствам иного рода она возвращает

себе преимущество, утраченное в искусстве. Если ее художники не дотягивали до своих соперников, то ее *ученые*, похоже, превосходили египетских. В своей спокойной и хорошо организованной жизни египтяне, похоже, позволили пытливой стороне своего интеллекта уснуть. Мораль, похоже, занимала их больше, чем наука; они не прилагали больших усилий, чтобы думать.

Халдейцы были противоположностью всего этого. У нас есть основания полагать, что они первыми задали себе вопрос, на котором основана вся философия, - вопрос об истинном происхождении вещей. Их решение проблемы было воплощено в космогониях, переданных нам во фрагментах греческими писателями, и хотя их концепции были получены только через посредников, которые часто изменяли и фальсифицировали их смысл, мы все же можем понять их основную идею через все неясности, вызванные двойным, а иногда тройным переводом, и эта идея заключалась в том, что мир был создан природными силами, действием причин, которые действуют и сейчас. Первым догматом вавилонской религии было самопроизвольное порождение вещей из жидкого элемента[463].

Первые смутные предчувствия и грубые наброски некоторых теорий, которые наделали много шума в мире в наши дни, можно проследить, как утверждается, в космогонических трудах древней Халдеи. Даже знаменитую гипотезу Дарвина искали и нашли, если верить искателям. В любом случае, кажется достоверно установленным, что отзвук этих спекуляций дошел до ионийских мудрецов, ставших отцами греческой философии. Их следы, как утверждают некоторые ученые, можно обнаружить в *"Теогонии"* Гесиода. Возможно, это и так; безусловно, есть несколько поразительных моментов сходства; но где влияние подобных идей действительно и четко прослеживается, так это в тех философских поэмах, которые сменяли друг друга примерно в шестом веке до нашей эры, все под одним названием: *"О природе"* (περίφύσεως).[464] Эти поэмы теперь утрачены, но, судя по тому, что нам говорят люди, читавшие их в оригинале, объяснение, которое они давали сотворению мира и первому появлению на нем организованных существ, отличалось лишь своим более абстрактным характером от того, которое за много веков до этого в форме мифа предложили жрецы Халдеи. Если верить некоторым свидетельствам, эти смелые и изобретательные доктрины перешли из Ионии на материковую часть Греции и достигли ушей таких писателей, как Аристофан и Платон.

Для Халдеи большая честь, что ее смелые рассуждения способствовали пробуждению высоких интеллектуальных амбиций и научного любопытства Греции, и, возможно, она оказала последней еще более значительную услугу, научив ее тем методам, с помощью которых человек освобождается от варварства и встает на путь цивилизации; достаточно привести один пример. Прошло более сорока лет с тех пор, как Бекх, а за ним и Брандис доказали, что все меры длины, веса и грузоподъемности, использовавшиеся древними, соотносились одинаково и принадлежали к одной шкале. Обратимся ли мы к Персии, к Финикии или Палестине, к Афинам или Риму, мы постоянно встречаемся с секстагезимальной системой вавилонян. Измерения времени и суточного хода солнца, используемые всеми этими народами, были основаны на одних и тех же делениях и заимствованы у одних и тех же изобретателей. Именно этому народу мы обязаны нашей семидневной неделей, которая, хотя и не была сначала принята западными народами, в конце концов навязалась им.[465] Что касается астрономии, то с какого-то далекого периода во тьме прошлого она, похоже, была регулярной отраслью обучения в Халдее; греки знали о ней очень мало до завоеваний Александра; более чем через столетие после захвата Вавилона македонцами знаменитые астрологические таблицы впервые были использованы Гиппархом.[466]

В дальнейшем мы столкнемся с другими заимствованиями и связями такого рода, интерес и важность которых историк не подозревал вплоть до последних нескольких лет. Возьмите главных богов и полубогов, которым воздавали почести народы Сирии и Малой Азии, и вам не составит труда признать, что, хотя их имена часто менялись по пути, Месопотамия была отправной точкой для всех них. Морскими и сухопутными путями народы, обосновавшиеся на восточных берегах Средиземного моря, вступили в отношения с племенами другой расы, обитавшими на европейских берегах того же моря; они познакомили их со своими божествами, научили их обрядам, которыми эти божества почитались, и формам, под которыми они изображались. Не отказываясь от богов, которым они поклонялись вместе со своими братьями-ариями, греки переняли не одно из этих восточных божеств. Здесь не место для подробного рассмотрения этого вопроса. Мы должны оставить в стороне и Кибелу из Каппадокии и Фригии, и эфесскую Артемиду, которая, будучи поселена и натурализована в одной из эллинских столиц, так упорно и так долго сохраняла свои иноземные черты; мы должны на время забыть Афродиту, эту богиню иной судьбы, чьего имени достаточно, чтобы вызвать видения не одного шедевра классического искусства и поэзии. Разве все, что мы знаем об этой дочери моря, о ее путешествиях, о первых храмах, воздвигнутых ей на греческих берегах, о своеобразном характере ее обрядов и атрибутов, - разве все это не оправдывает нас, делая ее прямой наследницей Зарпаниту, Милитты и Истар, всех этих богинь любви и материнства, созданных воображением и почитаемых набожностью семитов Халдеи? С другой стороны, чем больше мы знаем о Египте, тем менее склонны думать, что кто-то из богов его пантеона был перевезен в Грецию и Италию, по крайней мере, на заре античности.

Какими бы неполными они ни были, эти замечания необходимо было сделать. Они объяснят, почему в схеме нашей работы мы отвели одинаковые места Халдее и Египту. Художник всегда будет склоняться к последней стране, и это предпочтение ему будет нетрудно оправдать; но историк не может придерживаться такой же точки зрения. Его особое дело - взвесить вклад каждого народа в общее достояние цивилизации, и он поймет, как получилось, что Халдея, несмотря на недостатки своего пластического искусства, работала для других больше, чем Египет, и отдала больше своей сути и жизни. Скрытая среди окружающих пустынь долина Нила открывалась остальному миру лишь портами на единственной короткой линии границы. Бассейн Евфрата был гораздо более легкодоступен. У него не было границы, омываемой Средиземным морем, но он сообщается с ним более многочисленными путями, чем Египет, и путями, разнообразие которых усиливало эффект примеров, которые они передавали внешнему миру.

Именно древним жителям Месопотамии человечество, судя по всему, обязано возделыванием пшеницы, своего главного пищевого растения.^[467] Этот ценный злак, похоже, был родом из долин Инда и Евфрата; нигде больше он не встречается в диком виде. Из этих двух регионов он, должно быть, распространился на восток через Индию в Китай и на запад через Сирию в Египет, а затем и на европейский континент. С богатых равнин, где, согласно древнееврейской традиции, находилась колыбель человеческой расы, ветры несли множество семян, помимо тех, которыми так долго питались тела людей; зародыши всех полезных искусств и всех видов умственной деятельности были принесены их дыханием, как оплодотворяющая пыль. Среди тех далеких предков, прямыми наследниками которых мы являемся, тех предков, которые оставили нам то наследие цивилизации, которое растет с каждым прожитым годом, нет, пожалуй, ни одного, к кому наше уважение и наша сыновняя благодарность были бы более справедливы, чем к древним жителям Халдеи.



ДОПОЛНЕНИЯ И ИСПРАВЛЕНИЯ.

VOL I.

Р. 155.- Битум использовался не только в качестве строительного раствора. Г-н Рассам рассказывает, что он нашел в Абу-Абба (Сиппара) в Халдее камеру, вымощенную асфальтом примерно так же, как современная улица в Лондоне или Париже (*Proceedings of the Society of Biblical Archæology*).

Р. 200.- Из позднего сообщения *Общества библейской археологии* мы узнаем, что г-н Рассам нашел Сиппарскую табличку в углу комнаты, под полом; она была вложена в фаянсовую коробку с надписью.

Р. 242, строка 12; для Шалманесер III. *читается* Шалманесер II.

Р. 266, строка 8 от подножия: для Plate X. *читайме* Plate IX.

Р. 305.- Взаимодействие между долиной Нила и долинами Тигра и Евфрата началось, по-видимому, не ранее восемнадцатой египетской династии. К такому выводу нас приводят как египетские тексты, так и таблички из библиотеки Ассурбанипала. Большинство табличек - это перепечатки, если можно так выразиться, текстов, датированных первоначально Уром и временем древней халдейской монархии. Похоже, что эти тексты были написаны людьми, не знавшими Египта; в них нет ни одного упоминания об этой стране. В них содержится разделение мира на четыре региона, ни в одном из которых Египет не занимает места (Sayce, *The Early Relations of Egypt and Babylonia*, in Lepsius's *Zeitschrift*, p. 150).

Р. 349.- Здесь мы можем обратить внимание на предмет, который можно сравнить с описанным М. Клермон-Ганно, как по своему внутреннему характеру, так и по вероятному назначению. Это табличка из коричневого известняка, портативная, с кольцом или скобой, вырезанной в материале. На одной из граней находится барельеф, в котором вновь появляется богиня, занимающая нижний регистр в бронзе Перетье. У нее голова львицы, из каждой руки свисает змея, руки вытянуты, а к груди подвешены два животных, в которых Лэйард узнает львицу и свиноматку. Эта богиня стоит перед животным, которое на гравюре, приведенной Лаярдом, имеет голову быка. Но ноги у него лошадиные, и, несомненно, мы должны были бы убедиться, что это животное было лошадью, если бы могли изучить оригинал; но мы не знаем, что с ним стало. Если, как есть основания полагать, эта богиня является inferнальным божеством, то легко понять, почему в ее руки были помещены змеи. Эти рептилии - символы воскрешения; каждый год они сбрасывают старые шкуры, сменяя их на новые. Предмет, о котором идет речь, подробно описан в *Recherches sur le Culte de Vénus*,

р. 130, и изображен на Plate XVI, Fig. 1. На одной из больших граней таблички и на ее краях имеются надписи, магические формулы, по мнению М. Фр. Ленорман.

Эта табличка ранее находилась в кабинете М. Руссо, в свое время французского консула в Багдаде. Она была найдена в развалинах Вавилона. Размер - 24 дюйма в высоту, 24 дюйма в ширину и $3\frac{7}{8}$ дюйма в толщину.

Р. 384.- Говоря о раскопках, проведенных сэром Х. Роулинсоном в Борсиппе, мы забыли упомянуть его работу под названием "*О Бурс Нимруде; или, Великий храм Борсиппы*" (*Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. xviii. p. 1-32). В параграфах 1 и 2 приводится отчет о раскопках, и мы сожалеем, что написали о религиозной архитектуре Халдеи, не прочитав их. Не то чтобы они содержали что-то, что заставило бы нас изменить наши представления о ступенчатых башнях. Судя по всему, раскопки проводились с большой тщательностью, но вряд ли они дали столь же полные результаты, как могли бы быть, если бы ими руководил тщательно подготовленный архитектор.

VOL. II.

Р. 48.- Об Арвиле, древней Арбеле, и вероятности великих открытий в кургане, который возвышается на 150 футов над равниной, см. статью сэра Х. Роулинсона в "*Журнале Королевского Азиатского общества*", т. I. Новая серия, 1865, с. 190-197. В настоящее время курган увенчан турецким фортком.

Р. 176.- Герр Фриц Хоммель, один из немногих нефранцузских исследователей останков из Телло, не более чем мы склонен допустить, что магматические породы, из которых они высечены, были привезены из Египта. Он считает, что они были добыты в гораздо более близких каменоломнях, а именно на границах Аравийского плато (*Die Vorsemitische Kulturen in Egypten und Babylonien*, pp. 211-223).

Рр. 188-190.- Перечисляя те немногие памятники халдейской скульптуры, которыми мы располагаем сверх тех, что привез М. де Сарсек, мы забыли упомянуть небольшую вавилонскую голову из твердого алебаstra, хранящуюся сейчас в Лувре (рис. 262). Ее исполнение напоминает две головы из Телло (Plate VII.) и некоторые маленькие головки из того же места. Она отличается такой же откровенной и четкой лепкой, но относится к периоду, когда носили длинные бороды.

Р. 202.- К списку халдейских скульптур следует, пожалуй, добавить высеченный в скале рельеф, найденный сэром Х. Роулинсоном в районе Зохаб, примерно в пятидесяти лигах от левого берега Тигра и к северо-западу от Багдада, недалеко от деревни Шейхан. Этот район входит в состав персидской провинции Кирманчак (*Journal of the Geographical Society*, vol. ix. p. 31). Рельеф возник, по-видимому, на большой дороге между Вавилоном и Экбатаной, в дефиле, которое сейчас называется *Так-и-Гиррах*, один из проходов, ведущих через горы Загрос на плато Ирана. В книге "*Пять великих монархий его брата*" (т. iii. с. 7) приведен набросок рельефа с карандаша сэра Х. Роулинсона. Царь стоит, положив ногу на тело побежденного врага. Некий человек, вероятно, королевский генерал, подает двух коленопреклоненных пленников, которых удерживает веревка, прикрепленная к кольцам, продетым через нос. Еще больше пленников с веревками на шее высечены на своеобразном постаменте, на который опирается основная группа. Вся картина имеет около двух футов в ширину и пяти в высоту. Рядом с ней находится явно незаконченная надпись вавилонскими клинописными знаками. Халдейское происхождение работы подтверждается воланами на одеянии генерала. В том же районе находятся руины, которые, судя по всему, относятся к очень раннему периоду.

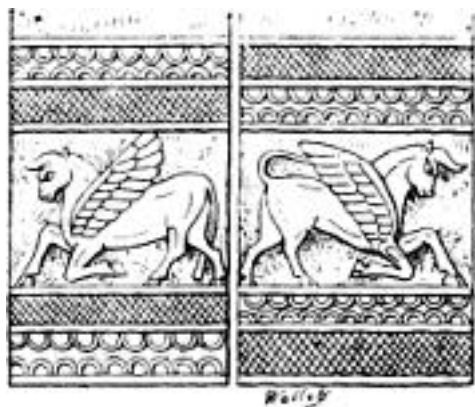


Рис. 262.- Фрагмент халдейской статуэтки. Лувр.

Р. 219.- Здесь мы не обратили внимания на одно из отличий искусства Саргонидов от искусства предшествующей династии. На фигурах из Телло и на барельефах времен Ассурназирпала скульптор оставил глазные яблоки гладкими (Plate VII.; Vol. I. Fig. 15; Vol. II, Figs. 43, 64, 113). В скульптурах времен Саргона и его преемников, напротив, роговица обозначена в фигурах людей и животных четко прорисованным кругом (т. I, рис. 22 и 25; т. II, рис. 118 и пластина X.). Несомненно, именно желание придать физиономии более реалистичное выражение заставило художника таким образом изменить свой прием. Есть несколько фигур, в которых стремление к имитационной правде зашло еще дальше. На барельефе в Лувре изображено орлиное божество, у которого не только роговица, но и зрачок обозначены меньшим кругом внутри первого. См. работу доктора Дебру "*De l'Expression des Yeux dans la Statuaire*" ("*Correspondant*", 10 апреля 1883 г.). Его специальные знания позволили ему сделать не одно замечание об изображении глаза в древней и современной скульптуре, на которое писателям, занимающимся искусством, не мешало бы обратить внимание.

Р. 398.- По вопросу о женском божестве, чье поклонение было так широко распространено на всем Востоке и на побережье Средиземного моря, можно с пользой прочесть диссертацию герра Гельцера, *Zum Cultus der Assyrischen Aphrodite* (Lepsius's *Zeitschrift*, 1875, p. 127).

Мы получили восхитительный *путеводитель по галерее Куюнджик*, опубликованный властями Британского музея, слишком поздно, чтобы использовать его в нашей работе. В нем к исчерпывающему описанию барельефов Сеннахериба и Ассурбанипала добавлено описание более мелких предметов, хранящихся в стеклянных витринах той же галереи. Многие из этих предметов относятся к очень раннему периоду, а многие были найдены в Халдее. Некоторые из наиболее интересных текстов переведены г-ном Пинчесом, а для других он дает краткое изложение. Основной части работы предшествует введение, в котором приводятся такие подробности ассирийской истории, религии и нравов, которые необходимы для широкого круга читателей. Когда подобная *брошюра* будет выпущена для галереи Нимруда, а энергия английских чиновников является гарантией того, что нам не придется долго ждать этого, посетители музея будут иметь в своем распоряжении все, что необходимо, чтобы позволить им извлечь максимальную пользу из его великолепной коллекции.



КОНЕЦ.

ЛОНДОН: Р. КЛЕЙ, СЫНОВЬЯ И ТЕЙЛОР, ПЕЧАТНИКИ.

ССЫЛКИ:

[1] Rawlinson *The Five Great Monarchies, &c.*, (4th edition), vol. i. p. 278.

[2] Millin, *Monuments inedits*, vol. i. plates 8 and 9.

[3] *Rheinisches Museum*, 1829, p. 41. Этот отрывок можно найти в примечании, приложенном прославленным историком к статье Оттфрида Мюллера, озаглавленной "*Сандон и Сарданапал*".

[4] Следы волнения, вызванного этими открытиями, можно найти в статье, написанной М. де Лонгперье в 1845 году, в которой он, еще не видя памятников, с редкой проницательностью указывает на интерес и важность открытий. Статья, о которой идет речь, называется "*Нинив и Хорсабад*". Недавно она была перепечатана в первом томе (стр. 34) его собрания сочинений (A. de Longperier, *Œuvres*, 5 vols. 8vo. Leroux). Этот первый том имеет подзаголовок: *Archéologie orientale: Monuments arabes*.

[5] *Lettre à M. Isidore de Lowenstern sur les Inscriptions cunéiformes de l'Assyrie* (*Œuvres*, vol. i. p. 109). М. де Лоуэнстерн уже по счастливой интуиции догадался об этом имени, но не смог обосновать его транслитерацию.

[6] Эта последняя гипотеза была поддержана, возможно, с большей эрудицией, чем с тактом или вкусом, доктором Хёфером. Искусный историк химии, он ни в коем случае не был археологом. Он не чувствовал различий между одним стилем и другим. См. "*Записки о руинах Нинива*", адресованные Академии надписей Ферда. Hoefer [20 февраля и 24 мая 1850 г.]; см. особенно вторую работу: *De l'Âge et du Caractère des Monuments découverts à Khorsabad, à Nimroud, à Kouïoundjik, à Karamles et à Kaleh-Shergat*, Paris, Didot, 1850. Его утверждения были опровергнуты де Лонгперье в первой части его работы под названием: *Antiquités assyriennes*, опубликованной в 1850 году в *Revue archéologique*, (*Œuvres*, vol. i. p. 139).

[7] *Art in Ancient Egypt*, vol. i. chapter xi. § 2.

[8] Place, *Ninive*, vol. i. p. 38, Эсархаддон был главным преступником в этом отношении.

[9] См. G. Perrot, *Souvenirs d'un Voyage en Asia Mineure*, p. 50.

[10] Это предвзятое мнение объясняет ошибочное название, которое он дал своему великому труду: *Monument de Ninive, découvert et décrit par P. E. Botta, mesuré et dessiné par E. Flandin*, published at the expense of the state at the *Imprimerie nationale*, Paris, 1849, 5 vols, folio (1 том текста, 4 листа).

[11] Дворцовая платформа находилась не совсем в центре северо-западной стороны. Ассирийцы не более любили строгую симметрию, чем египтяне.

[12] Place, *Ninive*, vol. iii. plate 7.

[13] На этом плане самые темные части - те, что были открыты М. Ботта; более светлые линии показывают комнаты и дворы, раскопанные его преемником.

[14] Place, *Ninive*, vol. iii. plate 18 bis.

[15] Роулинсон (*The Five Great Monarchies*, vol. i. p. 286) и Ленорман (*Historie ancienne*, vol. ii. p. 196) делают две части платформы - руки Т и ее хвостовик - разными по высоте. При этом они заимствуют ошибку у Ботты. Ошибку легко понять в случае с Роулинсоном, чье четвертое издание, хотя и вышедшее в 1879 году, воспроизводит планы, составленные Фергюссоном после Ботты. Мы больше удивлены тем, что Ленорман впал в ту же ошибку, поскольку он дает прекрасное *резюме* открытий Плейса. Ботта, по-видимому, считал, что две части дворца имели разные уровни вследствие неравномерного распределения упавших материалов. Вблизи последних зданий, таких как так называемая *Обсерватория*, и там, где открытых пространств было меньше и они были менее обширны, слой мусора был, конечно, толще, чем там, где здания были ниже, а стены дальше друг от друга. Но где бы ни была достигнута первоначальная поверхность кургана, Плейс убедился, что ее уровень никогда не менялся. Ни на одном из его планов нет ни малейшего следа какого-либо склона или лестницы, ведущей с одного уровня на другой, если говорить о вершине платформы".

[16] Layard, *Monuments*, 2nd series, plates 14 and 15.

[17] Томас поместил этот пандус на юго-востоке, а не на юго-западе, потому что казалось, что лучше сделать его ведущим прямо к Н, переднему двору селямлика, чем нарушать уединение гарема в противоположном углу.

[18] Этот двор был около 206 футов в ширину и 366 футов в длину.

[19] Буквы на нашем плане означают дворы или помещения, подобные некоторым из тех, что были в гареме, - они были покрыты крышей лишь частично.

[20] Place, *Ninive*, vol. i. p. 57.

[21] Lenormant, *Manuel d'Histoire ancienne*, vol. ii. p. 197.

[22] См. том I. стр. 392.

[23] Oppert, *Expédition scientitique*, vol. ii. p. 242.

[24] Дверной проем, рядом с которым возвышаются эти искусственные пальмы, ведет из двора U в зал, обозначенный на плане буквой Y. Что касается элементов, использованных в

нашей реставрации, см. Place, vol. i. pp. 114-127, и vol. ii. p. 35. Мы уже отмечали находку столбов с металлическими наконечниками (стр. 202 и рис. 72).

[25] Place, *Ninive*, vol. iii. plate 25, fig. 4.

[26] См. *Книгу Эсфирь*.

[27] Эта комната соответствует квартире в богатых домах Моссула и Багдада, которая носит название *иван* или *пичкане*. Это своего рода летний зал, открытый с одной стороны (Oppert, *Expédition scientifique*, vol. i. p. 90).

[28] Подробное описание всех этих помещений можно найти в книге Place (*Ninive*, vol. iii. pp. 76-105).

[29] Place, *Ninive*, vol. i. pp. 99 и 274.

[30] Oppert, *Les Inscriptions des Sargonides*, p. 52.

[31] Насколько мне известно, только Плейс уделил этой проблеме хоть немного внимания (*Ninive*, vol. i. p. 279), но ничто не может быть более невероятным, чем гипотеза, с помощью которой он пытается ее решить. Он предполагает, что один из стоков, о которых мы уже говорили, мог быть каналом или сифоном, сообщающимся с каким-то подземным резервуаром и снабженным насосным оборудованием на его вершине. У нас нет никаких доказательств того, что ассирийцам был известен принцип всасывающего насоса.

[32] Страбон (xvi. i. 5) утверждает, что висячие сады Вавилона поливались с помощью *винта Архимеда* (κοχλίας или κόχλος). Если правда, что это изобретение было известно халдеям, то оно могло использоваться и для подъема воды на платформы ассирийских дворцов. Открытие, однако, обычно приписывают сицилийскому математику, а свидетельства Страбона слишком единичны и слишком недавни, чтобы мы могли принять их без сомнений.

[33] Place, *Ninive*, vol. ii. p. 197.

[34] Loftus, *Travels and Researches*, глава xvi. и особенно страница 179.

[35] Diodorus, ii. viii. 3-4.

[36] Diodorus, ii. viii. 7.

[37] Oppert, *Expédition scientifique de Mésopotamie*, vol. i. p. 150. См. также Layard, *Discoveries*, p. 508, о традиции арабов, касающейся высокого тамариска, единственного дерева, растущего на вершине кургана.

[38] J. Ménant, *Babylon et la Chaldée* (1 vol. 8vo. 1875), p. 181.

[39] Диодор (ii. 10) говорит о λίθιναι δοκοί, или каменных балках, которым он приписывает длину в шестнадцать футов и ширину в четыре; Страбон (xvii. i. 5) использует выражение ψαλιδώματα καμαρωτά, которое означает *сводчатые аркады*. Оба автора сходятся во мнении, что здесь было несколько террас, расположенных одна над другой. Диодор говорит, что все это - как видно с Евфрата, несомненно, - выглядело как театр. Оба писателя дают одинаковые размеры этим висячим садам; они говорят, что они составляли площадь от трех до четырех плетров в каждую сторону (410 футов). Курган Телль-Амрана намного больше этого, и если он действительно находится на месте знаменитых садов, то должен включать в себя руины других зданий, кроме того, прогулочных домов, часовен и киосков, подобных тем, что изображены на рельефах, на которые мы уже неоднократно ссылались.

[40] Лэйард считает, что ему удалось установить, что здания на одной части кургана Нимруд были разрушены и засыпаны землей, когда были основаны здания на другой части платформы. Мощный пол северо-западного дворца находится на одном уровне с верхней частью стен северо-восточного и центрального дворцов (*Nineveh*, vol. iii. p. 202).

[41] Джордж Смит, "Ассирийские открытия" (стр. 71-73), приводит следующее резюме монументальной истории Калаха из надписей, найденных в Нимруде. "Город на этом месте был построен Шалманезером I, царем Ассирии, в 1300 г. до н.э., но затем он пришел в упадок и был разрушен во время последующих бедствий, обрушившихся на Ассирийскую империю. Ассурназирпал, взойшедший на ассирийский престол в 885 году до н. э., решил восстановить город; взяв с собой несколько пленников, захваченных во время войн, он отправил их на восстановление Калаха, а затем поселился в нем и заселил его. Северо-западный дворец и храмы возле башни были делом рук этого царя, и из них произошло большинство прекрасных скульптур Нимруда, хранящихся в Британском музее. Шалманесер II, царь Ассирии, сменил своего отца Ассурназирпала в 860 году до нашей эры. Он построил центральный дворец и, по крайней мере, основание юго-восточного дворца. Вульнирари III, его внук, до 812 г., построил верхние покои и храм Небо; а Тиглат-Пилесер II, до 745 г., перестроил центральный дворец. Саргон, царь Ассирии, в 722 г. до н. э. восстановил северо-западный дворец, а его внук Эсархаддон в 681 г. до н. э. построил юго-западный дворец. Наконец, внук Эсархаддона, Ассур-эбил-или, последний царь Ассирии, восстановил храм Небо незадолго до гибели Ассирийской империи". Общее описание платформы и построек на ней можно найти в Layard, *Discoveries*, pp. 653-656.

[42] Эта идея поддерживается Лэйардом (*Discoveries*, p. 654).

[43] Центральный дворец был частично разрушен еще во времена ассирийцев царем, пожелавшим использовать его материалы. Лэйард (*Nineveh*, ii. p. 19) обнаружил более сотни скульптурных плит, сложенных друг на друга, словно на складе. Архитектор Эсархаддон, автор этого разграбления, еще не закончил свою работу, когда она была внезапно прервана. Полный отчет о находках в юго-восточном дворце см. в Layard, *Nineveh*, ii. pp. 38-40.

[44] Особенно из центрального дворца (Layard, *Discoveries*, p. 656). Небольшие прямоугольники, изображенные на нашем плане по обе стороны стены, отделяющей комнаты, обозначенные 2 и 3, друг от друга, представляют собой плиты, лежащие на земле у подножия стены, для украшения которой они предназначались. Они никогда не были установлены на место. Также отмечены основания круглых пьедесталов, возвышающихся над землей. Сэр Х. Лэйард не смог определить их назначение.

[45] Layard, *Nineveh*, vol. ii. pp. 25, 26, and 29.

[46] Отчет о раскопках см. в Layard, *Nineveh*, vol. i. pp. 34, 39, 46, 59-62, 347-350; т. ii. стр. 25-36.

[47] Layard, *Nineveh*, vol. ii. pp. 14-16.

[48] Все отрывки древних писателей, относящиеся к этому вопросу, можно найти собранными в первой из тех статей Хефера, о которых мы уже имели случай говорить. Она называется: *Textes anciens sur l'Histoire et la Position de Ninive*. Несомненно, что даже в римский период его местоположение не было достоверно известно. Лукиан, родившийся в Самосате, менее чем в ста лигах от Ниневии, говорит: "Ниневия погибла; от нее не осталось никаких следов, и мы не можем сказать, где она стояла" (*Charon*, с. xxiii).

[49] Layard, *Discoveries*, p. 137.

[50] План, на котором Лэйард показывает результаты двух своих раскопок, можно найти в "Открытиях", на странице 67. О раскопках в Куюнджике см. также его "Ниневию", т. ii. глава xiv, и "Открытия", с. 67-76, 102-120, 135-161, 228-233, 337-347, 438-463, 582-588 и 645-652. Лэйард пытается дать общее представление о дворце и его украшениях. Также много подробной информации об этом здании содержится в книге Роулинсона "Пять великих монархий", т. ii. с. 178-133.

[51] Единственные, насколько нам известно, подробности открытия и эксгумации дворца Ассурбанипала содержатся в статье г-на Рассама "Раскопки и открытия в Ассирии" (*Transactions of the Society of Biblical Archaeology*, vol. vii. pp. 37-58). В этой работе приводится план северного дворца (стр. 40).

[52] "Эрвиль - это место, где находился ассирийский город Арбела, а на равнине за ним произошла великая битва между Александром и Дарием. У меня не было времени осмотреть это место, но я видел мимоходом, что там были курганы, соперничающие по размерам с ассирийской столицей. Над главным курганом возвышается турецкая крепость, что затрудняет раскопки; но поскольку Арбела была великим городом, можно ожидать многого, когда бы он ни был исследован". George Smith, *Assyrian Discoveries*, p. 67.

[53] См. статью г-на Рассама, процитированную на последней странице. Приведенный им план (стр. 52) мало что нам говорит.

[54] См. Layard, *Nineveh*, vol. ii. pp. 45-63; и *Discoveries*, p. 581.

[55] См. Place, *Ninive*, vol. ii. p. 169.

[56] Именно в главах с xi. по xiv. своей второй работы (*Discoveries*, &c.) Лэйард рассказывает историю своих открытий в той долине Чабора, от которой датируются писания Иезекииля.

[57] См. стр. 145.

[58] Мы уже отмечали на страницах 176 и 177 нашего первого тома два отрывка, в которых Страбон обсуждает дома Сузианы и Халдеи. Что касается деревень в долине Евфрата, в которых до сих пор используются купола, см. Oppert, *Expédition scientifique*, vol. i. p. 46.

[59] Herodotus, i. 180.

[60] Diodorus, ii. viii. 4, 5.

[61] G. Smith, *Assyrian Discoveries*, pp. 55, 56. М. Опперт также признает, что это единственный город, оставивший следы, которые нелегко перепутать. (*Expedition scientifique*, vol. i. pp. 194, 195.)

[62] Herodotus, i. 178.

[63] Diodorus, ii. vii. 3. Следующий отрывок был процитирован из "Политики" Аристотеля (iii. 1), как подтверждающий утверждение Диодора: "Очевидно, что город не создается стеной; если бы это было так, то можно было бы превратить Пелопоннес в город, Вавилон, возможно, и некоторые другие города принадлежат к этому классу, их *enceinte* включает в себя города, а не города". Текст Аристотеля, как мне кажется, не доказывает ничего, кроме того, что философ был знаком с описаниями Диодора и Ктесия. Он ничего не говорит об их точности; он просто заимствует из них иллюстрацию, с помощью которой пытается сделать свою мысль более ясной и объяснить разницу между настоящим городом, живущим собственной органической жизнью, и простым пространством, окруженным стенами, в котором люди

могут жить в тесном соседстве друг с другом, но в котором нет ничего, что можно было бы назвать гражданской жизнью. Все тексты, относящиеся к древним границам Вавилона, будут объединены в исследовании М. Опперта по этому вопросу.

[64] Даже сейчас стена царского города возвышается более чем на тридцать футов над уровнем равнины.

[65] Геродот ничего не говорит о туннеле; только Диодор упоминает о нем (ii. ix. 2). См. Опперт по этому вопросу. Он верит в его существование (*Expédition scientifique*, vol. i. p. 193).

[66] Herodotus, i. 186; Diodorus, ii. viii. 2. Диодор, следуя за Ктесиасом, сильно преувеличивает длину моста, указывая ее в пятьдесят пять стадий (3 032 фута). Даже если допустить, что Евфрат, который в древности терял меньше своих вод в прилегающих болотах, чем сейчас, был тогда значительно шире, чем сейчас, мы вряд ли сможем объяснить такую разницу. Об этом мосте см. Oppert, *Expédition &c.*, vol. i. pp. 191-193.

[67] Layard, *Discoveries*, p. 489.

[68] См. Oppert, *Expédition &c.*, vol. i. pp. 184, 185. Геродот упоминает эти набережные (ii. 180, 186). Диодор (ii. viii. 3) называет их длину в 160 стадий (почти 18½ миль), что кажется большим преувеличением.

[69] Herodotus, i. 180.

[70] И это заставляет нас думать, что улицы были узкими, предположение, подтвержденное словами Геродота. Говоря о дверях, через которые можно было попасть к реке, он употребляет не слово πύλαι, а πυλίδες, его уменьшительное. Если эти двери были такими маленькими, то улицы должны были быть переулками.

[71] Это следует из более чем одной фразы историка (ii. 183 и 196).

[72] Диодор, ii. viii, 3

[73] Все, что он говорит, это то, что он находился на Тигре (i. 193), что у него был царь по имени Сарданапал (ii. 150), и что он был взят мидянами (i. 103, 106).

[74] *Anabasis*, iii. 4.

[75] Диодор, ii. iii. 2, 3.

[76] Строка 35 *Цилиндра Беллино*, после Поннона (*l'Inscription de Bavian*, p. 25, в *Библиотеке Высших исследований*).

[77] М. Опперт также считает свидетельство Ктесия бесполезным (*Expédition scientifique*, vol. i. p. 292). Сэр Генри Лэйард, напротив, верит в великую Ниневию этого писателя (*Nineveh*, vol. ii. p. 243). На него в первую очередь влияют часто цитируемые стихи Книги Ионы, в которых говорится следующее: "Ниневия была очень большим городом в трех днях пути", и в ней было "более шестисот тысяч человек, которые не могут отличить правой руки от левой", что, при обычном соотношении детей и взрослых, давало бы общее население около 800 000 человек. Мы не будем тратить время на объяснение того, что все эти выражения - лишь поэтический способ сказать, что Ниневия была великим городом. Необычно искать топографическую и статистическую информацию в книге, в которой пророк отплывает из Иоппии в Испанию и сразу после этого, без всякой подготовки, говорит о том, что он проповедует на улицах Ниневии. К этому следует добавить, что, согласно последней критике, Книга Ионы не старше шестого века до нашей эры, так что она должна была быть написана

задолго после падения Ниневии, когда ее могущество было не более чем воспоминанием (см. Noeldeke, *Histoire littéraire de l'Ancien Testament*, p. 116). [В последних опубликованных замечаниях сэра Х. Лэйарда о размерах Ниневии он отвергает утверждения Диодора по тем же причинам, что и М. Перро (статья о *Ниневии* в *Smith's Dictionary of the Bible*, издание 1863 г.)].

[78] Botta, *Monument de Ninive*, vol. v. p. 21. Oppert, *Expédition*, vol. i. p. 292. Layard, vol. ii. p. 243. Английские исследователи обнаружили следы некоторых внешних работ и рва, который сейчас заполнен водами Хауссера. Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. pp. 259-261.

[79] Layard, *Discoveries*, pp. 120-122.

[80] Не имеет масштаба.

[81] Herodotus, i. 178.

[82] Herodotus, i. 179. Геродот говорит, что халдеи строили здания из одной камеры вдоль каждого парапета стены, оставляя между ними место для разворота колесницы с четырьмя лошадьми. Его слова таковы: ἐπάνω δὲ τοῦ τείχεος παρὰ τὰ ἔσχατα, οἰκήματα μουνόκωλα ἔδειμαν, τετραμμένα ἐς ἄλληλα- τὸ μέσον δὲ τῶν οἰκημάτων ἔλιπον τεθρίπτῳ περιέλασιν.- Прим. ред.

[83] Diodorus, ii. vii. 4.

[84] На многих резных изображениях осад мы видим солдат, которые, кажется, копают мины (Layard, *Monuments*, series i. plates 19, 20, 66. Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. p. 473).

[85] Place, *Ninive*, vol. i. p. 165; vol. ii. p. 11.

[86] Place, *Ninive*, vol. i. pp. 197-198.

[87] *Art in Ancient Egypt*, Vol. I. p. 342.

[88] См. том I. Стр. 242 и рис. 97.

[89] Все эти детали взяты из Place, *Ninive*, vol. i. pp. 169-182.

[90] *Бытие* xix. 1.

[91] *Бытие* xxiii. 10.

[92] *Руфь* iv. 1 и 2.

[93] См. также 2 Царств vii. 1.-Ред.

[94] *Эсфирь* ii. 21.

[95] *Эсфирь* iii. 2, 3, iv. 2, 6.

[96] В Семиле, к северу от Моссула, Лэйард видел езидского вождя, "Абде Ага, сидящего в воротах, сводчатом входе с глубокими нишами по обеим сторонам, используемых как место сбора для бизнеса днем, и как место отдыха для гостей ночью." -*Discoveries*, p. 57.

[97] Place, *Ninive*, vol. i. p. 186.

[98] Считается даже, что ассирийцы использовали машину для запуска больших камней, подобную римской катапульте. Изображения на барельефах, однако, не очень ясны. Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. p. 472.

[99] Place, *Ninive*, vol. i. p. 196. На рис. 29 можно заметить, что подобные проходы тянутся от башни. См. также Layard, *Monuments*, 2nd series, plates 18 and 21.

[100] Несколько терракотовых статуэток, конечно, было найдено, но это, скорее, идолы, чем изображения умерших.

[101] Обычным и главным назначением человекообразного быка была охрана дверей храмов и дворцов, но в его роль защитника гения были включены и другие функции. Так, на барельефе, изображающем походы Саргона в Финикию, мы видим быка, который, кажется, идет по морю. Вместе с Аноном, Оаннесом или Дагоном, богом рыб, он руководит путешествиями кораблей, которые привозят грузы древесины из Ливана (Botta, *Monument de Ninive*, plate 32).

[102] М. Ленорман собрал эти тексты в своей книге *Origines de l'Histoire*, vol. i. p. 115.

[103] Это, должно быть, один из любимых обрядов халдейско-ассирийской религии, ссылка на который содержится в отрывке, выдаваемом за письмо Иеремии (Baruch vi. 25): "Теперь вы увидите в Вавилоне богов из серебра, и золота, и дерева, носимых на плечах, которые наводят страх на народы".

[104] Шабуйе (*Catalogue général des Camées de la Bibliothèque nationale*, No. 754) предлагает признать в представленной здесь сцене приношение ночной супруги Бэлу в его храме в Вавилоне (Herodotus, i. 181). М. Ленорман соглашается с этой интерпретацией (*Essai de commentaire des Fragments de Bérose*, p. 374). Менана, с другой стороны, считает его столь же мало обоснованным, как и то, что ранние сцены Бытия - искушение Евы и вкушение запретного плода - воспроизведены на цилиндрах (*Remarques sur un cylindre du Musée Britannique, in the Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1879, pp. 270-286).

[105] В огромном каменном торсе, о котором мы сейчас будем говорить (стр. 98), эти детали, похоже, были опущены; по крайней мере, на камне их не видно; но они могли быть добавлены красками. В мужских фигурах ассирийцы очень редко указывали на мужские органы. Один из персонажей, изваянных на воротах Балавата, представляет собой исключение из этой общей практики, но это пленник, которого собираются предать смерти, и данная деталь является своего рода оскорблением, призванным скульптором показать, что данный человек был дикарем, который сражался в *чистом естестве*.

[106] Среди лидийцев, говорит Геродот в своем рассказе о приключении Гигеса (i. 10), "как и среди почти всех варварских народов, было большим унижением, даже для мужчины, быть увиденным обнаженным". Конф. Платон, *Республика*, 452, с; Фукидид, i. 6; Ксенофонт, *Эллиника*, iii. iv. 19.

[107] Herodotus, i. 195; "Что касается одежды, то они носили льняную тунику до ног, а поверх нее - шерстяную тунику. Наконец, они закутывались в короткий белый плащ".

[108] *Art in Ancient Egypt*, vol. i. fig. 98.

[109] Heuzev, *Les fouilles de Chaldée*, p. 13.

[110] См. *Art in Ancient Egypt*, vol. i. fig. 255; vol. ii. figs. 247, 259, &c.

[111] *Ibid.* vol. ii. plate facing p. 334, and figs. 268, 269.

[112] См. Layard, *Monuments*, 1st series, plates 15 and 16.

[113] На одном рельефе фигуры этих пловцов не превышают четырнадцати дюймов в длину (Британский музей, Ассирийский подвал, № 56).

[114] Layard, *Monuments*, 1st series, plate 57; 2nd series, plates 25 and 28.

[115] *Ibid.* (1-я серия), табличка 63; *Discoveries*, p. 457.

[116] Мы воздержались от репродукции этого фрагмента из-за его плохого состояния. Его поверхность неровная, отсутствуют голова, предплечья и передние части ступней. Материал - грубый известняк. Высота фрагмента - тридцать восемь дюймов.

[117] Ни один из когда-либо живших народов не заботился о том, чтобы передать потомкам память о своих подвигах, как ассирийцы. Поэтому мы видим, что многие из их скульптурных плит имели задние грани, а те, что были повернуты к стене, также были покрыты надписями.

[118] Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 437.

[119] Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 448.

[120] Британский музей. Вся серия проиллюстрирована в Layard, *Monuments*, 2nd series, plates 20-24.

[121] Перевод сэра Х. Лэйарда отличается (*Discoveries*, p. 152). Тот, что цитируется в тексте, был любезно предоставлен нам М. Оппертом.

[122] Сэр Х. Лэйард, который видел больше ассирийских скульптур на месте, чем кто-либо другой, кажется, был сильно поражен этими несоответствиями. "Редко, - говорит он, - можно встретить целый (ассирийский) барельеф, одинаково хорошо выполненный во всех своих частях" (*Nineveh*, vol. ii. p. 78).

[123] Это впечатление еще более усиливается при просмотре табличек, на которых сэр Х. Лэйард полностью воспроизвел ряд скульптур, которые мы можем показать лишь фрагментарно. Сравните, например, Панафинеийский *кортеж* с двумя процессиями, взятыми из дворца Сеннахериба, конюхи ведут лошадей, а слуги несут фрукты и другие предметы роскоши (*Памятники*, 2-я серия, таблички 7-9), и триумфальное шествие ассирийской армии с ее колесницами (ib. таблички 47-49).

[124] Layard, *Monuments*, 2nd series, plates 45 and 46.

[125] *Искусство в Древнем Египте*, т. ii. стр. 302-314.

[126] В Нимруде, во дворце Эсархаддона, львы и быки на воротах сделаны из серого и довольно грубого известняка, а барельефы - из алебаstra (Layard, *Nineveh*, vol. ii. pp. 26 and 163). Такая же смесь встречается во дворце Ассурназирпала. Несколько быков в этом здании сделаны из прекрасного желтого известняка, который, должно быть, был привезен с холмов Курдистана (Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 315).

[127] Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 316; *Discoveries*, pp. 307, 308, 309, &c.

[128] На каждой стороне оригинала имеется по пять рельефов. Мы были вынуждены исключить один из них, чтобы придать нашим фигурам достаточный масштаб.

[129] Рельефы обелисков следует изучать горизонтальными полосами, а не по одной грани за раз. Перевод сопроводительных текстов можно найти в "*Expédition*" Опперта, том i; а репродукции всех четырех граней - в "*Monuments*" Лэйарда, 1-я серия, листы 53-56.

[130] Place, *Ninive*, vol. i, p. 150, и vol. iii. plate 48, fig. 3.

[131] Heuzey, *Catalogue des figurines en terre cuite du musée du Louvre*, vol. i. p. 26.

[132] Heuzey, *Catalogue*, &c., p. 18.

[133] *Искусство в Древнем Египте*, т. ii. стр. 375.

[134] И Британский музей, и Лувр обладают примерами такого рода работ, в которых обработка демонстрирует наибольшую свободу.

[135] Плита под номером 107 содержит, возможно, ближайшее приближение к репродукции рассматриваемой группы.

[136] *Искусство в Древнем Египте*, т. ii. с. 197-203, и рис. 179 и 180.

[137] Так считал М. де Лонгперье (*Музей Наполеона III*, описание плиты 1).

[138] См. т. I. стр. 242.

[139] См. также табличку xii.

[140] Layard, *Discoveries*, p. 563.

[141] De Longpérier, *Notice des antiquités assyriennes du Musée du Louvre*, 3rd edition, 1854.

[142] Мы взяли эту транскрипцию из заметки, отправленной доктором Бирчем в "Атенеум" (14 июля 1877 г.), когда слоновая кость, о которой идет речь, вместе со многими другими предметами, была украдена из Британского музея. Воришка предложил ее сначала мсье де Лонгперье, который счел ее подделкой, а затем хранителю Гаагского музея, который, будучи настороже из-за огласки, которую к тому времени получила кража, задержал экспонат и вернул его законным владельцам.

[143] *Art in Ancient Egypt*, vol. ii. pp. 293-295.

[144] Layard, *Discoveries*, p. 361. Те же характеристики можно распознать в алебастровых статуях, найденных Плейсом в одном из гаремных дворов в Хорсабаде (*Ninive*, vol. i. pp. 122-125, and vol. iii. plate 31, *bis*). Они изображены в мелком масштабе на нашем рис. 197 (т. I). Видно, что они стояли спиной к стене, а на голове у них была подушка, на которую мы поставили вазу с цветами. Эти статуи были утоплены в Тигре!

[145] В качестве примеров ассирийских статуй можно привести следующие памятники: 1. Фрагмент сидящей статуи, найденный в Калех-Шергате, который мы приводим на странице 127 (Layard, *Nineveh*, vol. ii. pp. 51-52). 2. Голова статуи Истар, найденная в Кюнджике (Smith, *Assyrian Discoveries*, pp. 248 и 430). Высота этой головы - около девяти дюймов. 3. Фрагмент колоссальной статуи из раковистого известняка, найденный в том же месте тем же исследователем (там же, стр. 430). Он состоит только из части левого плеча. На спине имеется надпись, повествующая о происхождении Ассурбанипала от Саргона.

[146] *Art in Ancient Egypt*, vol. ii. pp. 284-288; vol. i. fig. 173, and vol. ii. fig. 240.

[147] Э. Гийом в своей работе "*Considérations sur les Principes de l'Histoire du Bas-relief*", которая была прочитана на ежегодном публичном собрании пяти академий в Париже 14 августа 1866 года (Didot, 4to.).

[148] Vol. I. page 266.

[149] В этом отношении два больших быка из Хорсабада в Британском музее расположены лучше, чем пара в Лувре. Их положение у входа в Хорсабадский трансепт (?) дает точное представление об их первоначальном расположении.

[150] Не следует, однако, думать, что его использование было повсеместным. Во дворце Сеннахериба, в Кундджике и в одном из дворцов в Нимруде у быков было только четыре ноги.

[151] См. Perrot и Guillaume, *Expédition archéologique de la Galatie*, vol. i. pp. 345, 346, и том II, пластина 57.

[152] Это приспособление можно также увидеть на небольшой известняковой стеле, покрытой письменами, которая изображает Ассурбанипала, несущего корзину на голове и готовящегося сделать подношение богам (Британский музей, Ассирийский боковой зал).

[153] Посмотрите, например, на предпоследний рисунок справа в Place, vol. iii. plate 60, fig. 4. На ней изображен человек, поворачивающийся, чтобы поговорить с тем, кто идет за ним. Ноги повернуты в одну сторону, а голова - в диаметрально противоположную. Ничего более некрасивого придумать невозможно.

[154] *Искусство Древнего Египта*, т. I. рис. 98; т. II. рис. 250, 254, 255, &c.

[155] *Ibid.* p. 294.

[156] *Art in Ancient Egypt*, vol. ii. pp. 185-196, plates ix. x. xi. and figs. 172, 173, 174, 178, 183, 198, 199, 205, 208, 213, 214, 215, 216, 223, &c.

[157] *Ibid.* figs. 273-275.

[158] *Ibid.* p. 192.

[159] Почти уникальное исключение из этого правила встречается на тех барельефах в Британском музее, которые изображают великие охоты Ассурбанипала. Мы видим там компанию безбородых людей, марширующих, с обнаженной головой, одетых в короткую тунику и вооруженных копьем и пряжкой. Но это скорее кажущееся, чем реальное исключение. Погоня - это не война. Эти люди - не солдаты, а сопровождающие на охоте, низшая разновидность *сикариев*. В боевых произведениях мы иногда видим евнухов, приставленных к царской особе, сражающихся у его локтя.

[160] У нас нет оснований полагать, что египетская мода носить парики распространилась в Ассирии (Layard, *Nineveh*, vol. ii. pp. 327, 378). Геродот говорит нам, что в его время халдеи носили длинные волосы (i. 195).

[161] Это мнение М. Ленорман (*Gazette des Beaux Arts*, vol. xxv. pp. 218-225), и М. Менана поддержал тот же тезис в докладе, прочитанном в Академии надписей (*Remarques sur des Portraits des Rois Assyro-Chaldéens*, in the *Comptes Rendus* for 1881, pp. 254-267).

[162] В этом вопросе я снова, к сожалению, не могу согласиться с месье Менаном; я не могу заметить никаких различий, о которых он говорит (см. с. 258 его статьи).

[163] Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. ii. p. 500.

[164] Об обнаружении этих фигур и их природе см. в Layard, *Discoveries*, p. 230.

[165] Layard, *Nineveh*, vol. i. pp. 126-127. Сам английский исследователь, говоря об этом рельефе, замечает, что в чертах людей нет ничего от того особого типа, который художник пытался изобразить с помощью этого неуклюжего приема.

[166] Вот что видит М. Менан в этой вавилонской стеле: "Она представляет расу с коротким, худощавым телом, короткой шеей, утопающей между плечами, плоским носом и толстыми губами" (стр. 259 его работы).

[167] Layard, *Discoveries*, p. 537.

[168] Herodotus, i. 192.

[169] Лофтус дает плохую репродукцию этого памятника, который он нашел в Синкаре (*Travels, &c.*, p. 258). Мы не стали ее воспроизводить, поскольку она находится в гораздо худшем состоянии, чем терракотовая собака.

[170] Herodotus, i. 193.

[171] Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. p. 234. На каждой из этих фигур написано имя собаки, которое всегда имеет некоторое отношение к качествам, проявленным ею при исполнении своих обязанностей.

[172] Этот рельеф изображен в Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. p. 356.

[173] W. Houghton, *On the Mammalia of the Assyrian Sculptures in the Transactions of the Society of Biblical Archæology*, vol. v. pp. 33-64 и 579-583.

[174] Мы склонны полагать, что эти животные были истреблены до времен Саргонидов в результате неустанного преследования, которому они подвергались; их не найти на изображениях охот Ассурбанипала. С другой стороны, во дворце Ассурназирпала, который датируется двумя веками ранее, они были изображены с особой настойчивостью и очень подробно (Layard, *Monuments*, first series, plates 11, 12, 32, 43-44, 46, 48 и 49).

[175] Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. p. 351; Layard, *Monuments*, first series, plate 58. Вторая серия, таблички 26 и 29.

[176] Layard, *Monuments*, first series, plates 58 and 60.

[177] Place, *Ninive*, vol. ii. p. 233.

[178] Среди рельефов, на которых ассирийская лошадь может быть лучше всего изучена, - плиты из дворца Сеннахериба, на которых изображена вереница лошадей, ведомых конюхами (Layard, *Monuments*, second series, plate 7). На них нет ни атрибутов, ни одежды, которая могла бы скрыть их форму.

[179] Другие инциденты, изображенные с не меньшим духом, можно найти в Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. pp. 355, 356; 516, 517.

[180] Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 21, *Monuments*, first series, plate 61; second series, plate 50. Ботта (*Monuments de Ninive*, plate 128) воспроизводит группу верблюдов, зарисованную легкой рукой, но с большой правдой и рассудительностью.

[181] Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 433. Все четыре грани этого обелиска воспроизведены на листах 53-56 первой серии "Памятников" Лэйарда.

[182] Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. pp. 40 и 350; и Layard, *Discoveries*, p. 109.

[183] Layard, *Nineveh*, vol. ii. pp. 434, 435.

[184] Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 436. Ассирийцы, похоже, были сильно поражены этими обезьянами, когда они впервые появились в Калахе. Это видно по тому, с каким вниманием отнесся к ним скульптор обелиска Шалманесера; он воспроизвел барельеф Ассурназирпала в меньшем масштабе (Layard, *Monuments*, first series, Plate 55).

[185] Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 437.

[186] Layard, *Monuments*, series ii. plates 32 (Khorsabad), and 40 (Kouyundjik).

[187] Охоту на льва можно найти на барельефах Ассурназирпала, датируемых девятым веком до н.э. (Layard, *Monuments*, first series, plates 10 and 31); но именно на барельефах Ассурбанипала (VII век) животное становится столь заметным.

[188] Об этих великих охотах и их организации см. в Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. pp. 505-512. Этот обычай все еще сохраняется в восточных странах, и их персонал почти такой же, каким он был в древности. См. Chardin, *Voyage en Perse* (Langles' edition), vol. iii. p. 399; и Rousselet, *L'Inde des Rajahs*, pp. 202, 464, 468.

[189] Эти львы в клетках встречаются только на барельефах Ассурбанипала. Количество львов, убитых между одиннадцатым и седьмым веками до н. э., должно быть, было чем-то необычным. Тиглат-Пилесер I в одной из своих надписей хвастается тем, что забил до смерти восемьсот львов. Со временем они должны были стать редкостью в Ассирии. Тогда их стали привозить из Халдеи или Сузианы, где их всегда было больше, и перевозить на север в повозках, клетках и прочем, чтобы они служили спортом для царя. В наши дни львов вряд ли можно найти выше по Тигру, чем Багдад; но на Евфрате они встречаются гораздо севернее, вплоть до Бира и по всей долине Хабур (Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 48). Наиболее многочисленны они в болотах нижнего Евфрата, где на них охотились в лодках цари Ассирии (Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. pp. 361 и 508). У большинства львов Месопотамии очень мало гривы, но то тут, то там встречаются несколько, у которых эта особенность развита в значительной степени. Похоже, что они были выбраны ассирийскими художниками в качестве моделей.

[190] В одной серии таких рельефов одиннадцать львов убиты и семь тяжело ранены.

[191] Царь иногда оказывался сраженным со львом на самом близком расстоянии. В надписи на одном из этих рельефов Ассурбанипал так выражается. "Я, Ассурбанипал, царь народов, царь Ассирии, сражаясь пешим в своем великом мужестве со львом ужасающих размеров, я схватил его за ухо(!) и, во имя Асура и Истар, богини войны, я положил конец его жизни копьем, которое держал в руке". (Фокс Тальбот в журнале *Королевского азиатского общества*, т. xix. стр. 272).

[192] Layard, *Discoveries*, p. 487. О том, какую роль играет лев в церемониях нынешнего абиссинского двора, см. Georges Perrot, *Les Fouilles de M. de Sarzec en Chaldée*, pp. 532, 534, в *Revue des deux Mondes* за 1 октября 1882 года.

[193] Та же порода может быть идентифицирована во фрагментах из Телло. В Лувре хранится некое цилиндрическое основание, которое, похоже, было вырезано из материала, ничем не отличающегося от материала предмета, изображенного выше. На нем также изображены головы львов.

[194] Об использовании головы и лап льва в качестве украшения см. также Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 301.

[195] В описи этот памятник описан как приобретенный в Сирии, то есть купленный у М. Перетье в Бейруте. М. Перетье был известным коллекционером, и предметы, найденные в Месопотамии, постоянно привозили ему из Моссула, Багдада и Бассоры. Происхождение этого небольшого памятника не вызывает сомнений; исполнение, безусловно, халдейское или ассирийское. То же самое чудовище, разъяренное, можно найти на ассирийском цилиндре, описанном М. Ленормантом под названием *Le Dieu-lune délivré de l'Attaque des mauvais Esprits* (*Gazette archéologique*, 1878, p. 20).

[196] О том, где был найден этот колосс, см. Layard, *Nineveh*, vol. i. p. 68.

[197] De Longperier, *Deux bronzes Antiques de Van* (в его *Œuvres*, vol. i. pp. 275-278).

[198] На репродукции де Лонгперье одной из этих фигур показано кольцо, прикрепленное к ее спине.

[199] G. Perrot, *Les Fouilles de M. de Sarzec en Chaldée*, в *Revue des deux Mondes*, за 1 октября 1882 года. Методическое изложение всего предприятия можно будет найти в готовящейся работе, которая будет носить название: *Découvertes en Chaldée*, par M. E. de Sarzec, *ouvrage publié par les soins de la conservation des antiquités orientales au Musée du Louvre*. Формат кварто сделает эту работу более удобной, чем труды Ботты и Пляйса. Иллюстрации будут выполнены методом гелиогравюры Дюжардена.

[200] Саид-Хасан и Чатра, которые мы использовали, чтобы дать приблизительное представление о местоположении Телло, отмечены на карте, приведенной Лофтусом (*Путешествия и исследования* и т.д.).

[201] Vol. I. Chap. I. § 4.

[202] М. Опперт считает, что обнаружил в надписях Гудеа доказательство того, что использованный им камень был привезен из Египта. Мы не можем пытаться обсуждать фразы, которые, как ему кажется, несут в себе этот смысл. Однако нам трудно поверить, что они взяли на себя труд перевезти такие громоздкие блоки через пустыню или что они отправили их в путешествие вокруг всего Аравийского полуострова, которое должно было длиться несколько месяцев, и это в то время, когда подобные материалы были в пределах досягаемости. Посмотрите, что говорит мистер Тейлор о районе, который называется Хеджра (куча камней, от *хаджар* - камень), по многочисленным массам черного гранита, которые там можно найти. Этот район находится почти напротив *Шенафие*, недалеко от *Бахр-уль-Неджефа* (*Заметки об Абу-Шарейне*, стр. 404, том xv, журнала Королевского Азиатского общества).

[203] Heuzey, *Les Fouilles de la Chaldée*, p. 16 (извлечено из *Revue archéologique* за январь 1881 г.).

[204] Возможно, мы скорее должны отдать должное халдейскому художнику за то, что он создал неправдивый вид с высоты птичьего полета. Тела в усыпальнице, очевидно, лежат бок о бок и уменьшаются в размерах спереди назад, по мере удаления от глаз зрителя. Двое живых мужчин стоят на краю, или стене, могилы - на краю, который, должно быть, был у гробницы, изображенной на с. 358 тома I (рис. 164), до того как ее закрыли крышкой. В этих двух фигурах явно прослеживается попытка создать эффект расстояния, варьируя их размер. Любопытной деталью этого рельефа является столб с завязанной вокруг него веревкой, изображенный в левом нижнем углу.

[205] Считается, что надписи содержат доказательства того, что в период, к которому относится это примитивное искусство, Сиртелла была столицей небольшого независимого королевства, в то время как титул Гудеа (*patési*, или губернатор), казалось бы, показывает, что в его время она была частью более крупного государства. Гудеа мог быть только крупным феодалом; его положение, должно быть, было схоже с положением принцев-номов в Египте. Heuzey, в *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions* за 18 августа 1882 г.

[206] Десятая статуя Гудеа, очень сильно изуродованная, еще не выставлена. Здесь также находится нижняя часть небольшой сидящей статуи без надписи.

[207] Большая сидящая статуя, занимающая середину комнаты, имеет высоту пять футов три дюйма и не имеет головы. Высота одной из стоящих статуй - четыре фута восемь дюймов. Та, что изображена на нашей пластине VI, - всего четыре фута два дюйма. Маленькая статуя архитектора (рис. 96) - три фута один дюйм. Видно, что некоторые из этих фигур больше, а некоторые меньше, чем в натуральную величину; только одна, если учесть голову, соответствует тому, что мы можем назвать ростом человека.

[208] Письмо М. де Сарзека, прочитанное в Академии надписей 2 декабря 1881 года (перепечатано в Heuzey, *Fouilles de Chaldée*).

[209] На коленях этих сидящих фигур мы находим шкалу, стилус и план укрепленного города, которые мы объясняли на страницах 327 и 328 нашего первого тома.

[210] Heuzey, *Les Fouilles de Chaldée*, p. 12.

[211] Кто-то может быть склонен думать, что лысая голова когда-то могла быть защищена покрытием, вырезанным из отдельного блока. На эту мысль нас натолкнуло наличие в Британском музее своеобразного парика из черного камня (галерея Нимруд, корпус Н). Он вырезан для имитации волос, а спереди имеет своеобразный гребень, причем весь он вырезан из одного куска камня. Возможно, он был использован для возвышения фигуры из известняка, и контраст между светлым цветом одного материала и чернотой другого не был бы ни неприятным, ни неуместным. В другом случае (А) из той же галереи мы находим бороды и парики, сделанные одни из стекла, другие из песчаной крошки, имитирующей ляпис-лазурь. Использование этих разрозненных деталей, должно быть, было очень широко распространено. Но мы сомневаемся, что голова Телло когда-либо имела такое покрытие, потому что та часть ее поверхности, которая в таком случае была бы скрыта от глаз, отделана с той же тщательностью, что и все остальное. Если бы художник включил парик в свои расчеты, стал бы он с такой же тщательностью моделировать и полировать череп?

[212] В скульптурах, изображающих возведение дворца Сеннахериба, у многих рабочих голова защищена от солнца тюрбаном, похожим на тюрбан статуи Телло. На репродукциях в

мелком масштабе (т. I. рис. 151 и 152) это плохо видно, но Лэйард приводит две такие головы в оригинальном масштабе, чтобы привлечь внимание к их необычному головному убору (*Monuments*, series ii. plate 16).

[213] Здесь М. Хозей отвечает М. Менану, который думал, что сможет обнаружить в этих двух головах, что модели скульптора не были семитами, а принадлежали к первобытной расе, туранцам, без сомнения, которыми была основана халдейская цивилизация (*Les Fouilles de M. de Sarzec en Mesopotamia*, в номере *Gazette des Beaux-Arts* за декабрь 1880 года).

[214] Heuzey, *Les Fouilles*, &c., p. ii.

[215] Heuzey, *Les Fouilles de Chaldée*, pp. 13, 14.

[216] De Longpérier, *Musée Napoléon III.*, plate 2.

[217] *Art in Ancient Egypt*, vol. ii. fig. 271.

[218] Heuzey, *Catalogue*, p. 32.

[219] Heuzey, *Les Fouilles de la Chaldée*, p. 15.

[220] В качестве примера можно привести очень маленький фрагмент рельефа из белого камня, изображающего индийского горбатого быка зебу, который также встречается на ассирийских барельефах. Обработка очень тонкая.

[221] См. De Longperier, *Monuments antiques de la Chaldée découverts et rapportés par M. de Sarzec* (*Œuvres*, vol. i. p. 335). Знаменитый археолог, для которого написание этой статьи было одним из последних занятий, увидел в этом фрагменте свидетельство поклонения великим рекам, орошавшим и оплодотворявшим Месопотамию; двойной поток воды - это символ *Нахараума*, или "двух рек", символ, на присутствие которого в других предметах из того же региона он указывает.

[222] Лофтус (*Путешествия*, стр. 116), описывает статую из черного гранита, которую он нашел в Хаммаме в нижней Халдее. Насколько мы можем судить по его краткому описанию, она не должна иметь ни малейшего сходства со статуями Телло. Правое плечо было обнажено, и на нем была выгравирована надпись. Остальные части фигуры были одеты, а руки скрещены на коленях. Голова отсутствовала. В Варке тот же путешественник видел барельеф, изображающий человека, бьющего животное; он был сделан из базальта и разбит на несколько частей. Среди предметов, приобретенных в 1877 году Британским музеем, упоминается "фрагмент черного гранита или базальта, который, по-видимому, принадлежит статуе Хаммураби, вавилонского царя примерно за 1500 лет до нашей эры". (*Отчет о доходах и расходах Британского музея за 1878 г.*) Не та ли это разбитая статуя, которая сейчас стоит в галерее под именем Гудеа? В первый момент надпись, возможно, не была легко расшифрована; в кратком отчете, представленном парламенту, Хаммураби назван с некоторым сомнением.

[223] Этот тип происходит из Телло. Среди статуэток, найденных там М. де Сарзекком, были некоторые, на которых он был воспроизведен, но все они уступали образцу, изображенному выше. Лэйард нашел статуэтки, навеянные тем же мотивом, в кургане близ Багдада (*Discoveries*, p. 477).

[224] Heuzey, *Catalogue*, p. 30.

[225] *Ibid.* p. 35.

[226] Лэйард нашел этот тип около Багдада (*Discoveries*, p. 477), а Лофтус встретил большое количество образцов во время своих исследований в Сузах (*Travels, &c.*, p. 379). Статуэтки, привезенные им в Лондон, очень похожи на статуэтку в Лувре, которую мы выбрали для репродукции (Heuzey, *Catalogue*, p. 32).

[227] В случае с *Кайю Мишо* это было четко установлено М. Оппертом (*Expédition scientifique*, vol. i. pp. 253, 254). Он отмечает, что обрученная того, кто заставил камень быть вырезанным, упоминается как "уроженка города Саргона", так что камень должен быть более поздним, чем конец восьмого века до н.э. И все памятники, принадлежащие к этому классу, имеют такое сильное взаимное сходство, что их даты не могут быть очень сильно разделены. Они воспроизведены в большом масштабе, как тексты, так и рисунки, в "*Клинописных надписях Западной Азии*", том iii, листы 41-45, и том iv, листы 41-43. Мы воспроизвели две, в томе i. рис. 10, и выше, рис. 43.

[228] По мнению Миллина, который первым обратил внимание на этот памятник, его материал - черный мрамор; было бы ошибкой называть его базальтом (*Monuments antique inédits*, vol. i. p. 60, note 6). Надпись на *Кайю Мишо* была переведена Оппертом (*Chronologie des Assyriens et des Babylonians*, p. 40), а также Фоксом Тальботом в *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. xviii. pp. 53-75. [Слепок этого *кайлу* находится в Ассирийской боковой комнате Британского музея].

[229] Вес этих предметов сам по себе был достаточным для того, чтобы их нельзя было легко снять. *Кайю Мишо* весит более 70 фунтов.

[230] Heuzey, *Catalogue*, p. 32.

[231] Ἔστι δὲ τοῦ ἐν Βαβυλῶνι ἱεροῦ καὶ ἄλλος κάτω νηός, ἔνθα ἄγαλμα μέγα τοῦ Διὸς ἐνι κατήμενον χρύσεον (i. 183).

[232] Ἐπ' ἄκρας τῆς ἀναβάσεως τρία κατέσκευασεν ἀγάλματα χρυσὰ σφυρήλατα, Διός, Ἥρας, Ῥέας. Диодор, ii. ix. 5-8.

[233] *The Five Great Monarchies, &c.*, vol. ii. p. 79.

[234] См. выше.

[235] Layard, *Monuments*, second series, plate 5.

[236] О причинах, побудивших его пойти на этот шаг, см. во Введении к первой серии табличек, опубликованных в "*Памятниках*".

[237] Первоначальное расположение этих вещей показано во второй серии "*Памятников*" Лэйарда, табличка 4.

[238] У нас есть круглоголовые стелы Ассурназирпала, Шалманесера II, Самас-вула II и Саргона. Стелы других князей изображены на рельефах. В Балаватских воротах мы видим Шалманесера, который возводил их везде, куда вели его завоевания (табличка 12).

[239] Мы не стали копировать равномерный темно-зеленый оттенок, навязанный английскому изданию необходимостью печатать в один цвет. Мы позаимствовали у фрагментов, хранящихся у М. Шлюмберже, неровные оттенки патины, отложившейся на бронзе с возрастом, патины, которая, возможно, была слишком сильно удалена чисткой, которой подвергались фрагменты в Лондоне.

[240] На странице 3 своего Введения мистер Пинчес говорит о "крокодиле и молодом бегемоте". Я не думаю, что любое из этих животных могло жить в холодных водах озера Ван, куда весной поступает такое большое количество талого снега.

С другой стороны, аргумент, примененный М. Перро к архитектурным формам (см. т. I. с. 139 (прим. 2) и 395), может быть использован и мистером Пинчесом. Скорее всего, художник ввел в картину животных, которых можно было встретить в реках и болотах Месопотамии, чем выяснил, как было заселено озеро Ван, прежде чем приступить к работе.

[241] Для того, чтобы мы могли дать два интересных сюжета на одной странице, мы объединили здесь два раздела, которые в оригинале не принадлежат к одной группе.

[242] Herodotus, i. 184.

[243] Повторяя эту гипотезу, мы следуем за профессором Роулинсоном (*The Five Great Monarchies*, vol. ii. pp. 119-121); нам она кажется достойной глубокого уважения.

[244] См. выше, стр. 40.

[245] См. также Layard, *Monuments*, first series, plates 57-67.

[246] Среди рельефов, на которых изображена транспортировка материалов для дворца Саргона, есть один, на котором показано, как древесину тащат к финикийскому побережью. Здесь море уже не обозначено только извилистыми линиями и несколькими рыбами, как на большинстве ранних рельефов; здесь есть все виды животных, раковины, черепахи, крабы, лягушки и даже морские змеи (Botta, *Monument de Ninive*, plate 34). В одном месте мы находим лесистый холм, на котором растут деревья еще неопределенной формы (табличка 78). В другом мы можем узнать сосны в лесу, через который проходила ассирийская конница (таблички 108-113); птицы летают среди ветвей, и несколько из них падают, пронзенные стрелами охотников. На других деревьях растут плоды (лист 114). По склонам холма бегают куропатки. См. также на базальтовых рельефах из здания, которое мы называли храмом, хвойное дерево, вероятно кипарис, общая форма которого очень хорошо передана (Place, *Ninive*, plate 48).

[247] Эта стела сейчас принадлежит Берлинскому музею. Недавно она стала предметом важной работы известного немецкого ассириолога, герра Шрадера (*"Die Sargonstele des Berliner Museums"*, в *"Abhandlungen of the Berlin Academy"* за 1881 год). Он дает перевод надписи с комментарием, в котором указывает дату создания стелы - 707 год, или пятнадцатый год правления Саргона.

[248] Эти львы изображены Лэйярдом в "Памятниках", первая серия, т. i. с. 128. Их надписи сведены в одну табличку в *Discoveries*, p. 601. Арамейские тексты будут опубликованы в *Corpus inscriptionum Semiticorum*, в первом выпуске части, посвященной арамейским надписям.

Эти львы из Хорсабада и Нимруда могут быть сравнены, как по типу, так и по использованию, с бронзовым львом, найденным в Абидосе, на Геллеспонте, в 1860 году. М. де Воюэ познакомил нас с последним на страницах *Revue archéologique* за январь 1862 года. Его статья, содержащая репродукцию памятника в целом и его надписи, а также объяснение последней, была перепечатана в *Mélanges d'archéologie orientale* (8vo. 1868, pp. 179-196). Г-н Норрис опубликовал специальное исследование весов в Британском музее (*On the Assyrian and Babylonian Weights*, in the *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. xvi. p. 215).

[249] Ботаники считают, что традиционное изображение болотной растительности предполагает конскую траву, или бритвенную траву (*prêle*), а не *арундо-донакс*, у которого листья длиннее и тоньше.

[250] См. Layard, *Monuments*, вторая серия, листы 12 и 13.

[251] Layard, *Monuments*, second series, plates 14, 15.

[252] Layard, *Monuments*, second series, plate 17.

[253] Сеннахериб заставил своих скульпторов отметить кампанию, в ходе которой он покорил народы Нижней Халдеи. Как и современные арабы, они укрывались от преследования в болотах в районе Персидского залива (Layard, *Monuments*, second series, plate 25). Легкие плоскодонные лодки с острыми носами проталкиваются сквозь тростник и сгибаются в воде, чтобы освободить проход.

[254] Плиты, взятые из этого коридора, сейчас находятся в галерее Куюнджик Британского музея и пронумерованы с 37 по 43. См. также Layard's *Monuments*, second series, plates 7-9.

[255] См. Layard, *Monuments*, second series, plates 47-49. &c.

[256] Эти скульптуры были впервые обнаружены и описаны М. Руэ, непосредственным преемником М. Ботта, в Моссуле (*Journal Asiatique*, 1846, pp. 280-290). Более подробные описания можно найти в Layard, *Discoveries*, pp. 207-216, и в Place, *Ninive*, vol. ii. pp. 161-164. Последний и наиболее полный перевод бавианских надписей, точнее, одной надписи, которая повторяется в трех разных местах, был сделан М. Поньоном под следующим названием: *L'Inscription de Bavian, texte, Traduction et Commentaire philologique avec trois Appendices et un Glossaire*, 1 vol. 8vo. в двух частях, 1879 и 1880 (в Библиотеке Высшей школы исследований).

[257] Layard, *Discoveries*, p. 216.

[258] Лэйард рассказывает, что недалеко от входа в ущелье, под аллювиальной землей, сносимой потоком, он обнаружил остатки тщательно выстроенных каменных стен, но он умалчивает о характере здания, к которому они могли принадлежать. (*Discoveries*, p. 215.)

[259] См. виньетку на стр. 214 книги Лэйарда "Открытия".

[260] Perrot and Guillaume, *Exploration archéologique de la Galatie*, vol. i. pp. 367-373, и т. ii. с. 72-80.

[261] Layard, *Discoveries*, p. 210.

[262] Layard, *Discoveries*, p. 211.

[263] Г-н Лэйард намеревался сделать точные и полные рисунки всех барельефов в Бавиане. С этой целью он отправил в долину молодого художника по имени Белл, которого прислали ему власти Британского музея. К несчастью, этот молодой человек утонул, купаясь в реке, в июле 1851 года. До своей смерти он, похоже, успел скопировать только большой рельеф; таким образом, в великом труде Лэйарда Бавиан представлен только на той пластине, которую мы скопировали. В "Открытиях" даны несколько дополнительных зарисовок.

[264] Страница 203.

[265] В долине Нахр-эль-Кельб есть пять или шесть ассирийских рельефов, перемешанных с египетскими. Их можно сразу же отличить от произведений Рамсеса по их арочным вершинам. Единственный рельеф, надписи на котором еще читаемы, - это рельеф Эсархаддона (см. *Monuments inédits de l'Institut de Correspondance archéologique*, 1858, plate 51, fig. F, и особенно Lepsius, *Ägyptische Denkmäler*, part iii. plate 197, fig. D). Судя по стилю и историческим сведениям, которыми мы располагаем, эти стелы можно отнести к Тиглат-Пилезеру, Ассурназирпалу, Шалманесеру II и Сеннахерибу. Остальные фигуры должны быть отнесены к другим принцам. Совсем недавно г-н Боскауэн опубликовал интересную статью ("Памятники и надписи на скалах в Нахр-эль-Кельбе") в седьмом томе *Transactions of the Society of Biblical Archaeology* (pp. 331-352). К ней прилагается общий вид местности и очень тщательный план той части долины, в которой находятся египетские и ассирийские надписи. Профессор Лортет также недавно посетил эту долину. Мы обязаны одной из его фотографий для нашего рис. 122 (*Tour du Monde*, 1882, p. 415). Мы должны были ожидать найти следы этих ассирийских наскальных скульптур на берегах озера Ван, где принцы Ниневии так часто появлялись в качестве завоевателей: однако до сих пор не было найдено ничего, кроме клинописных надписей. Нет и царских чучел (Schulze, *Mémoire sur le Lac de Van*, в *Journal Asiatique* за апрель-июнь 1840 года, и Layard, *Discoveries*, глава xviii.).

[266] Layard, *Discoveries*, p. 369.

[267] Place, *Ninive*, vol. ii. p. 154.

[268] См. т. I. с. 75 и рис. 13.

[269] Барельефы Малтаи были описаны Лэйярдом (*Ниневия*, т. I. стр. 230, 231) и, с большей подробностью, Плейсом (*Нинив*, т. II. стр. 153-160). Только последний дает их репродукцию, сделанную с фотографий. Между этими двумя рассказами есть одно существенное расхождение: Лэйард говорит о четырех группах по девять фигур в каждой, Плейс - только о трех.

[270] Другие цилиндры, принадлежащие к той же группе, можно найти воспроизведенными в Layard *Recherches sur le Culte de Vénus*, в частности, на пластине iv. figs. 9-12.

[271] Французская национальная библиотека, № 710.

[272] Флорентийский музей.

[273] *Искусство в Древнем Египте*, т. I. с. 120-122.

[274] Фланден опубликовал в *Revue des deux Mondes* (15 июня и 1 июля 1845 г.) две статьи под общим названием *Voyage archéologique à Ninive* и под заголовками *L'Architecture assyrienne* и *La Sculpture assyrienne*. Утверждение, на которое мы ссылались, можно найти во второй из этих двух статей, на странице 106.

[275] Botta, *Monument de Ninive*, vol. v. p. 178.

[276] Place, *Ninive*, vol. ii. pp. 82, 83.

[277] *Ibid.* vol. iii. plate 46, No. 4.

[278] Botta (*Monument de Ninive*, vol. v. p. 178.) Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 310.

[279] По этому вопросу о полихромии на рельефах можно с пользой прочесть очень точную заметку Лэйярда (*Nineveh*, vol. ii. p. 312). Дискуссия также была очень разумно подытожена Роулинсоном (*The Five Great Monarchies*, vol. i. pp. 357-365). Одна из табличек, по которой мы

можем составить наилучшее представление о том, как должна была выглядеть эта скульптура, когда ее окраска была нетронутой, - это та, на которой Лэйард дает репродукцию одного из крылатых быков в том виде, в каком он предстал, когда его впервые открыли (*Monuments, first series, plate 92*).

[280] Botta, *Monument de Ninive*, пластины 12 и 14.

[281] Place, *Ninive*, vol. i. p. 58.

[282] Botta, *Monument de Ninive*, plate 113.

[283] *Ibid.* plates 43 and 53.

[284] Botta, *Monument*, &c. plate 62.

[285] Там же, листы 61 и 76, и том v. p. 124.

[286] См. особенно в южном конце галереи Нимруда верхнюю часть мужской фигуры под номером 17 а. Черные волосы и борода сохранили большую часть своей силы.

[287] "В Куюнджике не было никаких следов цвета". *Nineveh*, vol. ii. p. 310.

[288] Heuzey, *Catalogue des Figurines en terre cuite du Musée du Louvre*, p. 18.

[289] Heuzey, *Catalogue*, &c. p. 19.

[290] *Ibid.* p. 20. Лэйард также нашел много таких синих статуэток в Хорсабаде (*Discoveries*, p. 357).

[291] Эти фрагменты были найдены Лэйярдом в одном из небольших храмов в Нимруде (*Discoveries*, pp. 357, 358).

[292] М. Сюлли Прюдомм недавно воплотил эту идею в своих стихах, обращенных к Венере Луврской (*Devant la Vénus de Milo* в *Revue politique* за 6 января 1883 г.):-

"Dans les lignes du marbre où plus rien ne subsiste

От эфемерного блеска моделей кресел,

Le ciseau de sculpteur, incorruptible artiste,

En isolant le Beau, nous le rend chaste et clair.

Если вы хотите увидеть, что это розовый цвет кожи,

Это в одном лишь контуре, почти безвременном,

Que le souffle divin se relève et dépose

La grâce qui l'exprime et ravit l'âme au ciel.

Saluons donc cet art qui, trop haut pour la foule.

Отбросьте от тела обугленные элементы.

Et, pur, du genre humain ne garde que le moule,

N'en daigne consacrer que les traits éternels!

[293] Herodotus, i. 195. Страбон говорит то же самое, но в отрывке (xvi. i. 20), в котором он заимствует у Геродота без признания.

[294] Есть прекрасные серии этих печатей, или цилиндров, как в Лувре, так и в *Кабинете античности* Французской национальной библиотеки. Но коллекция Британского музея - самая богатая из всех. Она насчитывает около 660 образцов, против 500 в *Кабинете древностей* и 300 в Лувре. Кабинет в Гааге насчитывает 150. Один французский коллекционер, М. де Клерк, владеет более чем 400 экземплярами, большинство из которых находятся в очень хорошем состоянии и представляют большой интерес. Он готовит к публикации описательный каталог своих сокровищ, сопровождаемый фотогравюрами с факсимиле каждого цилиндра. По мнению М. Менана, общее число этих цилиндров, находящихся сейчас в европейских галереях, не превышает трех тысяч.

[295] М. Фр. Ленорман очень четко объясняет это талисманное значение цилиндров в своем "Исследовании о значении сущностей некоторых цилиндров вавилонян и ассирийцев" (*Gazette archéologique*, 1879, p. 249).

[296] Большую часть информации, содержащейся в этой главе, мы почерпнули из работ М. Менана, который в течение многих лет уделял этим цилиндрам больше внимания, чем любой другой ученый. Мы нашли его *"Essai sur les Pierres gravées de l'Asie occidentale"* особенно ценным, но мы также использовали различные отчеты, опубликованные им в *"Archives des Missions"*, относящиеся к посещенным им иностранным коллекциям, и его доклады, прочитанные в Академии надписей. Кроме того, мы ознакомились со следующими работами, не без пользы, как мы надеемся: De Gobineau, *Catalogue d'une Collection d'Intailles asiatiques* (*Revue archéologique*, new series, vol. xxvii.); E. Soldi, *Les Cylindres babyloniens, leur Usage et leur Classification* (ibid. vol. xxviii.); и *Les Arts méconnus*, того же автора (1 vol. 8vo. Leroux, 1881), глава i., *Les Camées et les Pierres gravées*.

[297] Самые толстые цилиндры встречаются среди тех, которые кажутся наиболее древними. Я измерил один из них, хранящийся в *Кабинете древностей*, который был едва ли меньше дюйма в диаметре. С другой стороны, существуют и очень маленькие.

[298] Méнант, *Essai sur les Pierres gravées de l'Asie occidentale*, Introduction, p. 19. В Британском музее М. Менан тщательно изучил табличку, на которой эти последовательные оттиски с цилиндра позволили изучить всю сцену, на которой она была выгравирована (*Rapport sur les Cylindres Assyro-Chaldéens du Musée britannique*, p. 95, in the *Archives des Missions scientifiques*, 1879). Даже в 1854 году такой тонкий знаток, как де Лонгперье, мог считать, что цилиндры были исключительно амулетами и никогда не использовались в качестве печатей (*Notice des Antiquités assyriennes exposées dans les Galeries du Louvre*, 3rd edition, p. 87). Сейчас такое утверждение невозможно. Сотни оттисков можно найти на терракотовых табличках из Месопотамии, и, кроме того, мы находим эту формулу в надписях на многих цилиндрах: "Печать (кунуку) такого-то и такого-то, сына такого-то и такого-то". В ассирийском языке слово *кунуку* означало, как и слово *печать* у нас, как используемый инструмент, так и оттиск, который он производил (Méнант, *Essai*, Introduction, p. 17). Некоторые из этих оттисков изображены в Layard, *Discoveries*, главы vi и xxv. См. также его *"Памятники"*, вторая серия, табличка 69.

[299] В Лувре хранится цилиндр, установленный подобным образом. Он был найден Плейсом в фундаменте дворца в Хорсабаде. См. De Longperier, *Notice*, p. 98, (Nº 469 в *Каталоге*).

[300] Taylor, *Notes on the Ruins of Mugeyer*, p. 270 (в *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. xv.).

[301] Layard, *Discoveries*, p. 563.

[302] Несколько цилиндров из прекрасного камня, датируемых, по-видимому, ранней монархией, являются исключением из этого правила. М. Менана цитирует цилиндр из сапфирового халцедона, который он относит к правлению Дунги, сына Уркама (*Essai sur les Pierres gravées*, pp. 141-143); в другом месте он упоминает цилиндр из оникса в *Кабинете антиквариата* (No. 870), на котором имеется надпись, доказывающая, что он был печатью писца или секретаря, служившего сыну Каригальцу, которого он относит к концу XV века до н. э. Мы также находим цилиндры из яшмы, которые, судя по их исполнению и костюму выгравированных на них фигур, были изготовлены в тех же мастерских (*ibid.* p. 123), что и цилиндры из более мягких материалов. Мы признаем, что это представляет определенную трудность. Но, во-первых, даже в ранние годы развития искусства они могли время от времени преуспевать в изготовлении более твердых материалов, чем те, с которыми они были знакомы, удваивая терпение и время, затрачиваемое на работу; а во-вторых, несколько королей, отделенных друг от друга веками, должны были носить одно и то же имя, и, возможно, было бы несколько смело определять возраст памятника по тому факту, что на нем выгравировано то или иное королевское имя. Кто может сказать, что ни один из этих маленьких памятников не был переделан во времена Навуходоносора? Архаизм тогда был в моде. Письменность ранней монархии имитировалась в официальных документах. Не правда ли, вполне вероятно, что, находясь в таком положении, они копировали печати старых и почти легендарных царей? Они воспроизводили их полностью, как изображения, так и тексты, но, повинаясь вкусу времени, выполняли копии из тех более твердых и драгоценных материалов, к которым позволяло прибегнуть возросшее мастерство. Несмотря на несколько сомнительных случаев, мы можем повторить общее правило, которое мы изложили: что подавляющее большинство цилиндров, на которых имеются неоспоримые следы высокой древности, вырезаны из материалов, уступающих по твердости драгоценным камням или даже кварцу.

[303] E. Soldi, *Les Cylindres babyloniens* (*Revue archéologique*, vol. xxviii. p. 147).

[304] *Ibid.* p. 149.

[305] Три страницы, на которых М. Сольди суммирует результаты своих исследований, могут быть изучены с пользой (*Les Arts méconnus*, pp. 62-64).

[306] См. J. Méнант, *Observations sur trois Cylindres orientaux* (*Gazette des Beaux-Arts*, December, 1879).

[307] Или, более правильно, Диоскуриды (Διοσκουρίδες), согласно текстам.- Прим. ред.

[308] Что касается связи греческого Геракла с Издубаром, см. отрывок, цитируемый Мэнселлом у Сайса (*Gazette archéologique*, 1879, pp. 116, 117?). Нью-йоркский цилиндр имеет высоту всего 1,52 дюйма. На нашей гравюре он немного увеличен, чтобы лучше показать его мастерство.

[309] О подвигах этих двух людей и месте, которое они занимают на цилиндрах, см. Méнант, *Essai*, &c., pp. 66, *et seq.*

[310] Méнант, *Essai sur les Pierres gravées*, Fig. 86.

[311] *Ibid.* p. 138.

[312] De Longpérier, *Œuvres*, vol. i. p. 335. Сравните наш рис. 17, т. I, и наблюдения М. Менана о двуликом человеке, в котором некоторые признают изначальный андрогинный тип человеческой расы (*Essai*, &c., pp. 111-120). Мы склонны согласиться с ним, считая двойной профиль не более чем условностью, странность которой уменьшается, если вспомнить, что она возникла на выпуклых сторонах цилиндра, где глаз зрителя не схватывает все сразу, как на плоском оттиске. Выбирая такое расположение, художник, по-видимому, хотел связать фигуру как с сидящим богом, так и с фигурами на другой стороне; это уловка того же рода, что и пять ног ниневийских быков".

[313] Méнант, *Essai*, &c., p. 166. М. Менан упоминает и другие мифы, с которыми может быть связана эта сцена. Однако истинное объяснение не может быть найдено до тех пор, пока халдейская мифология не будет изучена лучше, чем в настоящее время.

[314] *Ibid.* p. 153.

[315] *Art in Ancient Egypt*, Vol. i. Fig. 85.

[316] Méнант, *Essai*, &c., pp. 61-96.

[317] Méнант, *Essai*, p. 94. Издубар сражается не только с чудовищами; он преследует, ради своего удовольствия, всех зверей пустыни и гор; подобно Нимроду из Бытия, он "могучий охотник перед Господом". См. цилиндры, изображенные и объясненные С. Хаффнером (*La Chasse de l'Hercule assyrien*, в *Gazette archéologique*, 1879, p. 178-184).

[318] Méнант, *Essai*, p. 91.

[319] См. выше, стр. 144, и рис. 70.

[320] Méнант, *Essai*, pp. 55-62.

[321] Берос, фрагмент 1, § 4, в томе ii "*Fragmenta historicorum Græcorum*" Ч. Мюллера.

[322] Botta, *Monument de Ninive*, vol. v. p. 2. Layard, *Discoveries*, p. 605.

[323] Эти два цилиндра соответственно имеют номера 937 и 942 в *Кабинете антиквариата*.

[324] Méнант, *Catalogue des Cylindres orientaux du Cabinet royal des Médailles de La Haye* (The Hague, 4to.), No. 135.

[325] Об этих типах см. Méнант, *Archives des Missions*, 1879, pp. 128-9. Изображенная выше печатка принадлежала члену племени, называемого *Эгиби*, группы купцов и банкиров, которые, по-видимому, занимали высшее положение на рынке Вавилона как при последних национальных царях, так и при Ахеменидах.

[326] *Archives des Missions*, 1879, p. 115.

[327] Заряжаемое животное, скорее, похоже на дикого кабана. Форма головы и тела, гребень шерсти вдоль позвоночника, форма ног и ступней, а также действия при зарядке - все это наводит на мысль о кабане. Это предположение подтверждается действиями охотника, который принимает порывы животного на своего рода шарф или плащ, в то время как он закапывает свое кабанье копьё в его спину.

[328] Цилиндр, опубликованный Layard, *Introduction à l'Étude du Culte public et des Mystères de Mithra*, plate xxv. No. 4. См. о надписи на нем в Levy, *Siegel und Gemmen*, plate 1, No. 15.

Некоторое количество инталий с арамейскими символами, которые относятся к тому же классу, были изучены и описаны М. де Вогюз в его "*Mélanges d'Archéologie orientale*", pp. 120-130.

[329] Национальная библиотека, Париж; № 1086.

[330] Национальная библиотека, № 978.

[331] Ménant, *Empreintes de Cachets assyro-chaldéens relevées au Musée britannique* (*Archives des Missions*, 1882, p. 375), fig. 5.

[332] *Ibid.* fig. 25.

[333] Коленопреклоненная фигура встречается на договоре, датированном седьмым веком, Ménant, *ibid.* p. 376, fig. 7. На нескольких оттисках из лондонской коллекции мы видим персонажей в современной позе молитвы перед фигурой бога, осененной огромными крыльями. *Ibid.* figs. 26 и 27.

[334] Ménant, *Empreinte de Cachets*, &c. fig. 65.

[335] Коллекция De Luynes, № 188. Диаметр 1 дюйм.

[336] No. 986.

[337] *Ibid.* figs. 20-24, 27, 30, 31, 41-44.

[338] *Art in Ancient Egypt*, vol. ii. pp. 290, 291.

[339] Ménant, *Rapport sur les Cylindres du Musée britannique*, p. 127.

[340] Soldi, *Les Cylindres babyloniens* (*Revue archéologique*, vol. xxviii.), p. 153.

[341] *Art in Ancient Egypt*, vol. i. fig. 85.

[342] Layard, *Discoveries*, p. 281. Также был найден скарабей Аменофиса III. Лэйард также рассказывает, что во время раскопок в Нимруде он нашел несколько скарабеев египетского производства, и ему были привезены другие, найденные в разных частях Месопотамии.

[343] *Отчет о доходах и расходах Британского музея за 1878 год.*

[344] В недавно опубликованной работе (*Kritik des Ägyptischen Ornaments, archäologische Studie*, with two lithographic plates, Marburg, 8vo, 1883) Herr Ludwig von Sybel исследовал влияние, оказанное тем, что он называет *азиатским орнаментом*, на египетское искусство, после начала второй Фиванской империи. Впечатление, которое оставляет его исследование, проведенное с большим порядком и критической проницательностью, заключается в том, что Египет, при посредничестве финикийцев, получил от Ассирии и Халдеи больше, чем отдал. Это влияние осуществлялось главным образом за счет многочисленных металлических предметов, ввозимых в долину Нила из Западной Азии, где металлургия была более развита и более активна, чем в Египте. Мы можем сомневаться в некоторых сравнениях герра фон Зюбеля и считать, что он иногда преувеличивает азиатское влияние, но, тем не менее, его работа может быть прочитана с пользой и интересом.

[345] См. выше, стр. 98.

[346] Layard, *Monuments*, first series, plate 7.

[347] *Искусство в Древнем Египте*, том ii. глава iv. § 1.

[348] Vol. I. Chapter II. § 7.

[349] Орнамент, воспроизведенный на нашей пластине XIII, заимствован из пластины "Памятников" Лэйарда (первая серия, пластина 80), а два сюжета, объединенные в пластине XIV, взяты из пластины 55 второй серии. Наша пластина XV. объединяет в меньшем масштабе фигуры, которые занимают 29, 30 и 31 пластины "Нинивы" Плейса.

[350] Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 311.

[351] Place, *Ninive*, plate 32.

[352] Layard, *Discoveries*, p. 166, note.

[353] Place, *Ninive*, vol. ii. pp. 251, 252.

[354] Lepsius, *Les Métaux dans les Inscriptions égyptiennes*. Переведено на французский язык В. Берендом и с дополнениями автора, 1877.

[355] Layard, *Discoveries*, p. 166.

[356] *Ibid.* p. 166.

[357] Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 313.

[358] Layard, *Discoveries*, p. 166.

[359] Place, *Ninive*, vol. ii. p. 252.

[360] Diodorus, ii. viii. 4.

[361] Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. pp. 91, 92. Мы заимствуем рис. 163-8 у профессора Роулинсона. Некоторые из них, как он говорит нам, сделаны с рисунков мистера Черчилля, художника, который сопровождал Лофтуса в Халдею и Сузиану; остальные взяты с предметов, хранящихся сейчас в Британском музее.

[362] Рисунки под номерами 183, 184, 186 и 187 мы заимствуем из таблички, сопровождающей замечательную работу М. Хельбига, в которой он указывает на сходство, существующее между этой ниневитской керамикой и древнейшей керамикой Аттики и Эгейских островов (*Osservazioni sopra la provenienza della decorazione geometrica*, in the *Annales de l'Institut de Correspondance archéologique*, 1875, p. 221). Чертежи, воспроизведенные М. Хельбигом (*tavola d'aggiunta*, Н), были сделаны г-ном Мюрреем. Наши рисунки 182, 185 и 188 взяты с рисунков, сделанных мною в Британском музее.

[363] Place, *Ninive*, vol. ii. p. 150.

[364] Birch, *History of Ancient Pottery*, 2nd edition, 1873, p. 91.

[365] Birch, *History of Ancient Pottery*, 2nd edition, 1873, p. 104.

[366] В Британском музее хранится несколько прекрасных образцов этих гробов; они были доставлены в Англию Лофтусом, которому с некоторым трудом удалось доставить их домой в целости и сохранности. См. Loftus, *Travels and Researches*, &c., p. 204; Layard, *Discoveries*, pp. 558-561; и Birch, *History of Ancient Pottery*, pp. 105-107. В верхних частях курганов в Варке и Нифере, где эти гробы в форме тапочек были набиты тысячами, также были найдены фрагменты глазурованной глиняной посуды, тарелки и вазы; похоже, они относятся к тому же периоду.

[367] *Art in Ancient Egypt*, vol. ii. p. 375.

[368] Botta, *Monument de Ninive*, vol. v. p. 173. Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. pp. 389-391.

[369] По этому вопросу см. заметку сэра Дэвида Брюстера (?), приложенную к Layard, *Discoveries*, pp. 674-676.

[370] Layard, *Discoveries*, p. 197.

[371] Layard, *Nineveh*, vol. i. p. 421; *Discoveries*, p. 197.

[372] Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. p. 574.

[373] Подробное описание этого любопытного объекта можно найти в записке, предоставленной Лэйярду сэром Дэвидом Брюстером, который тщательно исследовал линзу (*Discoveries*, p. 197).

[374] См. Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, &c., vol. i. pp. 95-97.

[375] О богатстве металлоносных отложений в верховьях Тигра и Евфрата см. т. I. с. 124, 125.

[376] Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. p. 98.

[377] *Ibid.*

[378] *Ibid.*

[379] Place, *Ninive*, vol. ii. p. 263.

[380] *Art in Ancient Egypt*, vol. ii. pp. 303-305 и 379.

[381] Place, *Ninive*, vol. i. pp. 84-89, and plates 70, 71.

[382] Некоторое количество железных орудий выставлено в Британском музее (галерея Куюнджик, корпус E); они были найдены по большей части в Нимруде сэром Х. Лэйярдом (*Discoveries*, pp. 174 и 194). Среди предметов, особо упомянутых им, - ножки стульев, столов и т. д., мотыги и молотки, наконечники стрел и копий, а также двуручная пила длиной 62 дюйма.

[383] Place, *Ninive*, vol. i. p. 264 и пластина 71; рис. 5, 6 и 7.

[384] Это официально утверждает д-р Перси, который снабдил Лэйярда длинной заметкой о составе ассирийских бронз (*Discoveries*, p. 670). В Нимруде он нашел шлемы и кирасы из железа с поверхностными украшениями из бронзы (*Nineveh*, vol. i. p. 341). Он говорит об этой операции как о характерной для ассирийской металлообработки (*Discoveries*, p. 191).

[385] К свидетельствам Лэйярда, которые мы уже имели возможность процитировать по этому вопросу, можно добавить свидетельства Рича (*Курдистан*, т. I. с. 176 и 222).

[386] Layard, *Discoveries*, chapter viii.

[387] См. примечание д-ра Перси в конце книги "*Открытие*", с. 670.

[388] Layard, *Discoveries*, pp. 176-178.

[389] Nahum, ii. 9.

[390] E. Flandin, *Voyage archéologique*.

[391] Layard, *Discoveries*, pp. 198, 199.

[392] В 1882 г. эти фрагменты находились в *центральной комнате Нимруда*. В *ассирийской боковой комнате*, недалеко от двери, находится еще один трон, бронзовый корпус которого можно восстановить почти полностью. Однако его декор менее богат, чем у тронов, о которых мы говорили. Его плохой рисунок можно найти в книге Джорджа Смита "*Ассирийские открытия*", стр. 432.

[393] Он не полный; кажется, что около трети его отсутствует.

[394] Исходя из аналогии с вышеупомянутыми слоновыми костями, можно предположить, что эта фрагментарная колонна принадлежала к балюстраде окна. М. Дьелафой, который первым обратил наше внимание на этот фрагмент, предоставил нам его фотографию и придерживается такого мнения.

[395] В книге Ботта "*Памятник Ниниве*", лист 164, изображена бронзовая голова быка, которая, должно быть, использовалась в качестве подлокотника кресла.

[396] Этот мотив был отнюдь не редким. Еще несколько примеров можно найти в Layard, *Nineveh*, vol. ii. p. 301. В Малтае между стойками трона, на котором восседает второе божество, находятся человеческие фигуры. Их можно более четко рассмотреть на большой пластине Плейса (№ 45), чем на нашей, обязательно маленькой гравюре.

[397] 1 Царств х. 18.

[398] Layard, *Discoveries*, p. 198; Smith, *Assyrian Discoveries*, pp. 431, 432.

[399] George Smith, *Assyrian Discoveries*, p. 432.

[400] Как только эти слоновые кости попали в Британский музей, ученый хранитель восточных древностей был поражен их египетским характером. С его работой, опубликованной в то время, можно с пользой ознакомиться (Birch, *Observations on two Egyptian cartouches, and some other ivory ornaments found at Nimroud, in the Transactions of the Royal Society of Literature*, second series, vol. iii. pp. 151-177).

[401] Layard, *Discoveries*, p. 195.

[402] Layard, *Monuments*, first series, plate 24.

[403] *Ibid.* plates 55 and 56. На втором этапе рельефов, считая снизу.

[404] Среди слоновой кости в витрине *С галереи Нимруд* есть разновидность яйца из черноватой слоновой кости, которое, возможно, служило набалдашником скипетра. В овале, увенчанном уреем между двумя перьями, мы находим надпись, которая, по-видимому, является финикийской. Она была прочитана как имя короля Кипра. Лофтус в письме, адресованном "*Атенеуму*" (1855, p. 351), говорит о других слоновых костях из юго-западного дворца в Нимруде. Они представляют собой остатки трона и были найдены в залежи древесного пепла. Он говорит, что там был вал, образованный фигурами, расположенными спина к спине, и увенчанный столиком в форме цветка. Там же, согласно тому же авторитету, была найдена надпись на финикийском языке.

[405] См. т. I, стр. 299-302.

[406] Мои исследования не ограничивались слоновой костью в футлярах. Я также просмотрел тысячи экспонатов в закрытых ящиках, которые не показаны, в некоторых случаях из-за их разрушенного состояния, в других - потому что они просто дублируют лучшие образцы из представленной подборки.

[407] Ноги, найденные сэром Х. Лэйардом в Нимруде, должны, по его предположению, принадлежать одному из этих треножников (*Discoveries*, pp. 178-179).

[408] Следует также упомянуть еще одну вазу, по форме напоминающую морду льва, которая использовалась для забора жидкостей из большого кратера, установленного на подставке (Botta, *Monument de Ninive*, vol. i. plate 76. См. также табличку 162 М. Ботты, где изображены главные примеры из барельефов).

[409] Layard, *Discoveries*, p. 197.

[410] В восьмой главе "Открытий" Лэйард дает своего рода инвентаризацию основных предметов, найденных в журналах - мы во многом заимствовали ее из этих страниц - в довольно запущенной форме, но, тем не менее, очень поучительную и ценную. Наиболее важные из этих кубков полностью или частично воспроизведены на пластинах под номерами с 57 по 68 второй серии "Памятников". Полное и точное исследование этих кубков и других предметов того же рода, обнаруженных в Западной Азии, можно найти в книге М. Альберта Дюмона "Серамические предметы из собственной Греции" (стр. 112-129).

[411] Layard, *Monuments*, second series, plate 68.

[412] Это блюдо изображено в "Памятниках" Лэйарда, пластина 63, но наш рисунок был сделан с оригинала.

[413] *Искусство в Древнем Египте*, т. ii. стр. 87-89.

[414] В музейной описи он значится под номером 619. На нем имеется надпись на арамейском языке.

[415] *Art in Ancient Egypt*, vol. ii. figs. 280, 281.

[416] Подобные надписи были обнаружены на пяти или шести бронзовых тарелках в Британском музее. Они скоро будут напечатаны в *Corpus Inscriptionum Semiticarum*, часть ii., *Inscriptiones Aramæa*, vol. i.

[417] Так, по мнению М. де Вогюэ, изучившего надписи на чашках, недавно очищенных, три чашки из Нимруда носят имена *Баалазара* (Баал защищает его), *Эльселаха* (Эль помилует его) и *Бехареля* (Эль выбрал его). Баалазар был писцом.

[418] См. выше, с. 220, прим. 2.

[419] См. Prisse, *Histoire de l'Art égyptien*, vol. ii. табличку под названием *Le Pharaon Khouenaten servi par la reine*. Блюдце, которое держит царица, по форме больше похоже на ассирийские *pateræ*.

[420] См. в "Истории" Присса листы, отнесенные к разделу "Промышленные искусства", и особенно четыре, озаглавленные "*Вазы из дерева и перегородчатого дерева*". Во всех этих табличках я могу найти только одну патеру, в табличке под названием *Collection de Vases du Règne de Ramesés III*. Ничто не указывает на то, что изображенные здесь вазы не были глиняными.

[421] *Искусство в Древнем Египте*, т. II. рис. 287, 288. См. также больших грифов на потолках (там же, рис. 282) и крылатых женщин (там же, рис. 287).

[422] Prisse, *Histoire de l'Art égyptien*, vol. ii., табличка под названием *Types de Sphinx*.

[423] *Art in Ancient Egypt*, vol. ii. fig. 239, и Prisse, на процитированной выше пластине.

[424] Беглый взгляд на страницы, посвященные Приссе промышленному искусству, убеждает в этом: головы змей и лошадей, фигуры негров и военнопленных почти неизменно располагаются спиной к спине на предметах, которые они украшают. Примеров тому множество, но для того, чтобы понять, что можно назвать принципом этого орнамента, достаточно обратиться к рис. 314, 327 и 328 второго тома нашей *"Истории искусства Древнего Египта"*.

[425] На пластине Присса, озаглавленной *"Выбор бижутерии разных эпох"*, изображен браслет с центральным мотивом, напоминающим мотив нашей чашки. На нем изображены два грифона, разделенные пальметтой, из которой поднимается высокий стебель папируса между несколькими парами волут. Этот предмет, однако, почти уникален в своем роде, и мы не знаем точно, к какой эпохе он относится. Не относится ли он к тому периоду, когда на египетское искусство начало оказывать влияние месопотамское, и это влияние прослеживается более чем в одной детали? По мнению герра фон Сибея, который так тщательно изучал египетский орнамент, этот мотив двух животных, обращенных друг к другу, появился не ранее XIX династии, и он считает его чисто азиатским по своему происхождению (*"Критика египетских орнаментов"*, с. 37, 38). Можно также привести небольшую шкатулку из египетского фаянса с овальной надписью Ахмеса II, Амасиса Геродота. На ней изображены два грифона, очень похожие на тех, что представлены в нашей группе, разделенные кипарисом. Но д-р Бирч, который первым опубликовал этот памятник, признает, что, несмотря на картуш, его физиономия скорее ассирийская, чем египетская (*Transactions of the Royal Society of Literature*, Series II. p. 177).

[426] См. по этому вопросу гениальную и эрудированную работу, на которую мы еще не раз будем ссылаться, а именно: *"Исследование восточной археологии, изображения и мифологии греков"* (M. Clermont-Ganneau's *Étude d'Archéologie orientale, l'Imagerie phénicienne et la Mythologie iconologique chez les Grecs*. Первая часть: *La Coupe phénicienne de Palestina* (1880, 8vo, 8 листов).

[427] Layard, *Monuments*, second series, plate 66.

[428] Houghton, *On the Mammalia of Assyrian Sculptures*, p. 382.

[429] Layard, *Monuments*, second series, plate 67.

[430] Layard, *Monuments*, second series, plate 62, B.

[431] Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. chapter vii.; Layard, *Nineveh*, vol. ii. pp. 338-348.

[432] Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, &c., vol. i. pp. 408-410.

[433] Botta, *Monument de Ninive*, plate 159. На этой пластине собраны вместе основные виды оружия, изображенные на рельефах в Хорсабаде.

[434] Boscawen, *Notes on an Ancient Assyrian Bronze Sword bearing a Cuneiform Inscription* (in the *Transactions of the Society of Biblical Archaeology*, vol. iv. p. 347. with one plate).

[435] Botta, *Monument de Ninive*, plate 160.

[436] Sayce, *The Cuneiform Inscriptions of Van*, in the *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. xiv. p. 653. Мистер Пинчс говорит мне, что подобный текст есть и на пологой кайме щита, изображенного на рис. 225. Однако теперь ничего нельзя различить, кроме иероглифов, которые можно прочесть так: "Великий царь, царь --".

[437] См. т. I. с. 394.

[438] Мы не можем не поблагодарить хранителей восточных древностей в Британском музее за те хлопоты, которые они взяли на себя, чтобы позволить нам дать изображение этого до сих пор не опубликованного памятника. Фрагменты, которые еще не были собраны воедино и не выставлялись в галереях, были расставлены специально для нашего рисовальщика.

[439] № 385-391 в каталоге де Лонгперье. Эти предметы поступили из коллекции Клот-Бея, которая была сформирована в Египте, но содержала много вещей сирийского происхождения. Де Лонгперье без колебаний, исходя из их стиля, отнес эти предметы к ассирийским, и любой, кто изучит мотивы их украшения, будет придерживаться его мнения. См. его "Сочинения", т. i. с. 166.

[440] *Искусство в Древнем Египте*, т. II. стр. 394-395, и рис. 257, 329-331.

[441] De Longpérier, *Notice des Antiquités assyriennes du Musée du Louvre*, third edition, No. 212.

[442] Гораздо больше разновидностей того же типа можно найти на пластине, на которой Ботта воспроизвел основные драгоценности, изображенные на хорсабадских рельефах (*Monument de Ninive*, plate 161). См. также Layard, *Discoveries*, p. 597.

[443] Арабские ювелиры до сих пор используют подобные формы (Layard, *Discoveries*, p. 595).

[444] Layard, *Discoveries*, pp. 177-178.

[445] Layard, *Discoveries*, p. 597. Самое древнее упоминание о жемчужном промысле в Персидском заливе можно найти в тех фрагментах Неарха, которые сохранились на страницах Арриана (*Indica*, xxxviii. 7); но вполне вероятно, что поиски жемчужных устриц начались в этих водах за много веков до этого. Ассирийцы, как мы видели, использовали как жемчуг, так и перламутр.

[446] J. Oppert, *L'Ambre jaune chez les Assyriens* (в *Recueil des Travaux relatifs à la Philologie et à l'Archéologie égyptiennes et assyriennes*, vol. ii, pp. 34 et seq.) Перевод парафразы М. Опперта, который, по его мнению, указывает на янтарь, не принимается всеми ассириологами.

[447] В описи, составленной с такой тщательностью де Лонгперье, всех мелких предметов ассирийской коллекции Лувра, и особенно тех ожерелий, которые Ботта нашел в песке под большим порогом в Хорсабаде (с № 295 по № 380), нет ни малейшего упоминания о янтаре. ММ. Бёрч и Пинчс говорят мне, что в восточном отделе их музея нет никаких следов янтара, за исключением нескольких бусин, привезенных из Египта, которым они не могут присвоить дату. Они никогда не слышали, чтобы при раскопках в Месопотамии были обнаружены хоть малейшие следы этого вещества".

[448] Arrian, *Expedition d'Alexandre*, vi. 29.

[449] О том, какой репутацией пользовался халдейский текстиль во всей Западной Азии, свидетельствует любопытный текст в книге Иисуса Навина (vii. 21). После взятия Иерихона

Ахан, один из израильтян, ослушался приказа и утаил часть добычи, состоявшую из двухсот сиклей серебра, клина золота и "хорошей вавилонской одежды".

[450] "Pictas vestes apud Homerum fuisse (accipio), unde triumphales natae. Acu acere id Phryges invenerunt, ideoque Phrygioniae appellatae sunt. Aurum intexere in eadem Asia invenit Attalus rex: unde nomen Attalicis. Colores diversos picturae intexere Babylon maxime celebravit et nomen imposuit." Плиний, *Nat. Hist.* viii. § 74. *Acu pingere*, а для краткости *pingere*, здесь означает *вышивать*. *Picta* или *picturata vestis* - халат, покрытый вышивкой.

[451] См. Плиний, l. c. Лукреций, iv. 1026. Плавт, *Стихия*, акт ii, сцена ii, ст. 54. Silius Italicus, xiv. 658. Марциал, *Epigr.* xiv. 150. Я заимствую эти цитаты из первой главы "*Истории таписсерии*" М. Эжена Мюнца, хранящейся в Библиотеке изящных искусств.

[452] См. том I. стр. 305-307.

[453] Nahum iii. 16.

[454] Ezekiel xvii. 4. Исаия также упоминает о торговле Вавилона (xlvii. 15).

[455] См. по этому вопросу книгу Франсуа Ленормана "*Монне в древности*", т. I. *Пролегомены*, глава III, особенно с. 113-122.

[456] Rawlinson, *The Five Great Monarchies*, vol. i. p. 108. Méant, *Essai sur les Pierres gravées*, p. 128.

[457] "...халдеи, чей крик в кораблях", Исаия xliii. 14.

[458] Taylor, *Notes on the Ruins of Mugayer (Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. xv. p. 264).

[459] Страбон говорит о халдейском поселении на аравийском побережье Персидского залива; он называет его Герра (xvi. iii. 3). Там, по его словам, были собраны все продукты Аравии. Затем их переправляли в Халдею по морю и везли вверх по Евфрату до Фапсака.

[460] На этот путь указывает сочетание на черном обелиске Шалманесера II носорога, маленького ушастого или индийского слона и бактрийского верблюда. Обезьяны на тех же рельефах, по-видимому, принадлежат к индийскому виду (Houghton, *Mammalia of the Assyrian Sculptures*, pp. 319, 320).

[461] *Искусство Древнего Египта*, т. II. рис. 257, 330 и 331.

[462] *Art in Ancient Egypt*, vol. ii. pp. 176-179.

[463] Soury, *Théories naturalistes du Monde et de la Vie dans l'Antiquité*, cap. i. and ii.

[464] *Ibid.* cap. iii.

[465] Fr. Lenormant, *Manuel d'Histoire ancienne*, vol. ii. page 176.

[466] Soury, *Théories naturalistes*, p. 65.

[467] A. de Candolle, *Origine des Plantes cultivées*, pp. 285, et seq.

Примечания транскриптора:

1. Очевидные типографские, пунктуационные и орфографические ошибки исправлены молчанием.
2. Некоторые дефисные и не дефисные варианты одних и тех же слов сохранены как в оригинале.
3. В тех случаях, когда дефис вызывает сомнения, он оставлен в оригинале.